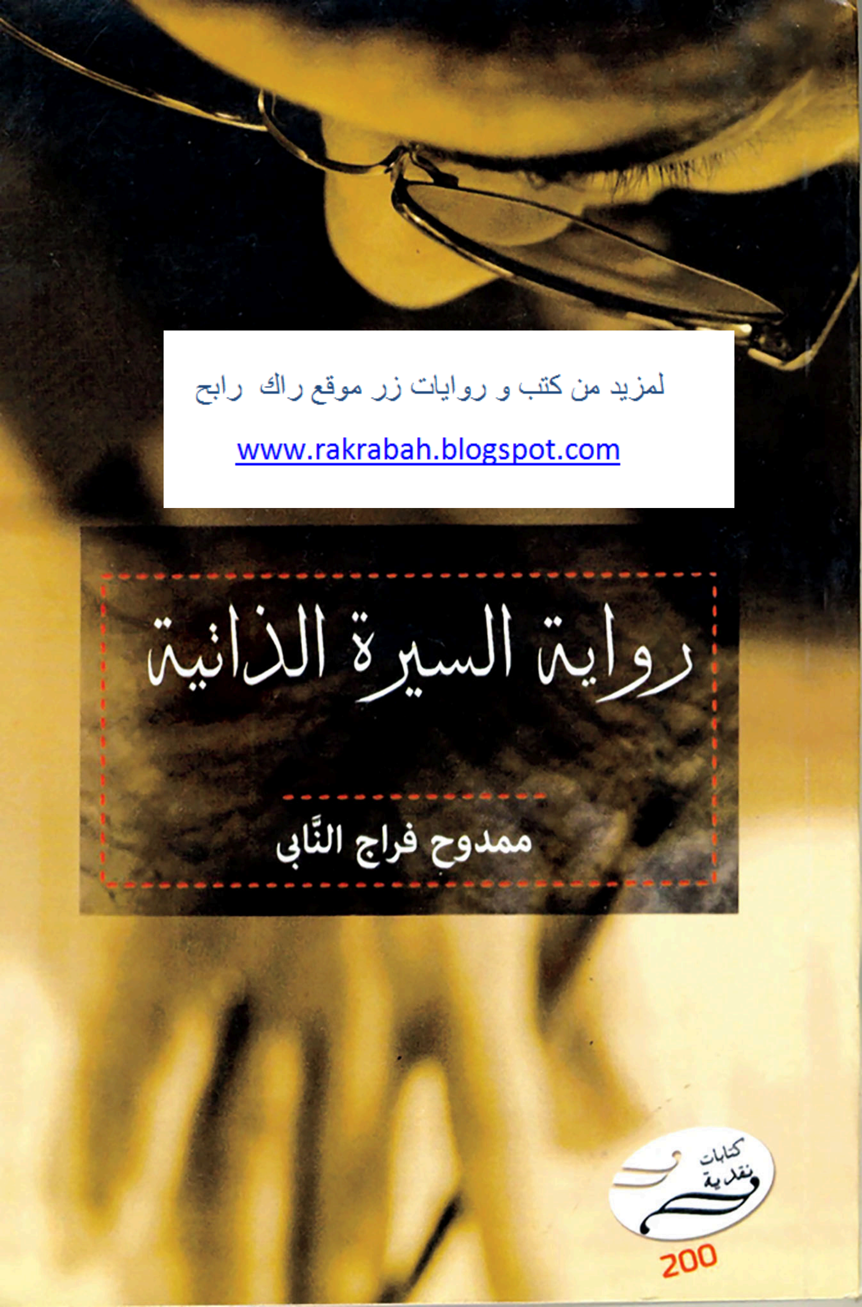


رواية السيرة الذاتية

ممدوح فراج النَّابي

كتابات نقدية

200

روايةُ السيرةِ الذَّاتيَّةِ في مِصْرَ

دِرَاسَةٌ في التأصِيلِ.. وَالتَّشْكِيلِ

ممدوح فرّاج النّابي

وزارة الثقافة

الهيئة العامة لقصور الثقافة

سلسلة
كتابات نقدية

تصدرها
الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة
سعد عبد الرحمن
أمين عام النشر
محمد أبو المجد
الإشراف العام
صبحي موسى
الإشراف الفني
د. خالد سرور

• رواية السيرة الذاتية في مصر
دراسة في التأصيل.. والتشكيل
• تأليف: ممدوح فراج النابي
• الطبعة الأولى:
الهيئة العامة لقصور الثقافة
القاهرة - 2011م
496ص، 13,5 × 19,5 سم
• تصميم الغلاف: هند سمير
• المراجعة اللغوية: أحمد حسن
أشرف عبد الفتاح
• رقم الإيداع: ١٤٢٢٦/ ٢٠١١
• الترقيم الدولي: 978-977-704-702-9
• المراسلات:
باسم / مدير التحرير
على العنوان التالي: 16 أ شارع أمين سامي - قصر العيني
القاهرة - رقم بريدي 11561
ت: 27947891 (داخلي: 180)
Email:ketabat2004@hotmail.com
• الطباعة والتنفيذ:
شركة الأمل للطباعة والنشر
ت: 23904096

200

تعنى بنشر النقد التطبيقي والنظري وتهتم بإبراز نتاج المدارس النقدية العربية والعالمية

روايةُ السيرةِ الذَّاتيَّةِ في مِصْرَ
دِرَاسَةٌ في التأصِيلِ.. وَالتشْكِيلِ

المحتوى

إهـــداء

إلى:

رفيقتى الطريق..والعُمْر:

كريمة جمال الدين..وهدى فرّاج

لهما فى القلب أقلُّ مما يَستحِقّانه.

ممدوح التّابى

مقدمة

هذا الكتاب فى أصله الأول، بحث بعنوان (رواية السيرة الذاتية فى مصر ١٩٦٧-٢٠٠٠ دراسة فى أنماط التشكيل وطرائق السرد) تقدَّمْتُ به إلى قسم اللغة العربية وآدابها - بكلية الآداب - جامعة القاهرة ؛ للحصول على درجة الدكتوراه فى أوائل ديسمبر ٢٠٠٨، تحت إشراف الأستاذ الدكتور طه وادى، والأستاذ الدكتور أحمد عبد العزيز، ثم خلف الأول -بعد رحيله - الأستاذ الدكتور حسين حمودة، وقد ناقشه الأستاذان العالمان: الأستاذ الدكتور سيد البحراوى، والأستاذ الدكتور محمد نجيب التلاوى عميد آداب المنيا السابق.

وقد أجريتُ بعض التعديلات التى لا تخل بأصل البحث، وتتوافق فى الوقت ذاته مع طبيعة البحث بوصفه كتاباً سيكون له جمهوره،

الذى تختلف مشاربه، وثقافته، عن الدارس الأكاديمى، ومن ثمّ لم أجد غضاضة فى حذف التمهيد النظرى، الذى تحدثتُ فيه عن طبيعة النوع الأدبى وكيفية تشكُّله، وتداخله مع باقى الأنواع الأخرى ؛ لما رأيته من ثقل المادة العلمية وجفافها، مما يبعث النفور لدى المتلقى، كما قمتُ بحذف الكثير من الهوامش الطويلة، واكتفيت باختصارها، وإن كنتُ أبقيت على بعضها لما رأيت أن الحذف قد يضُر بما أريد أن أنقله للقارئ.

-١-

يسعى هذا الكتاب ـ ضمن جملة الأهداف التى حدَّدها - لاكتشاف ملامح نوع أدبى جديد، تولَّد عن نوع الرواية، التى استقر الرأى - منذ نشأتها - على أنها جنس أدبى مفتوح، وقابل لكافة أشكال التفاعل أو التداخل، التى فرضتها طبيعة النوع، التى وُصفت بأنها " مرنة " ومع تولد هذا النوع الجديد " رواية السيرة الذاتية "، عن نوع " الرواية "، فإنه يطمح - هذا النوع الوليد الهجين - لأن يكون نوعًا أدبيًا مستقلاً، يقف بسماته المائزة - التى يفترض البحث والباحث أن تكون هكذا، تفرقه عن كافة الأجناس القريبة مثل الرواية أو السيرة الذاتية - بطرائقه السردية التى ينتهجها، وخصائصه الأسلوبية. وأيضا بدوافع الكُتّاب الذين يميلون إليه دون غيره من الأنواع السردية القريبة.

ومن ثم يتأسس الكتاب، فى ضوء ما سبق، على مجموعة من الفروض/ والتساؤلات التى تحيط بعلاقة الرواية، والأجناس القريبة من خلال إمكانية التفاعل بينها، وبين غيرها هذا من جانب، كما تتصل هذه التساؤلات بمفهوم النوع الجديد (رواية السيرة الذاتية)،

وميثاقه الذى يُخْرج ما لا صلة له بهذا النوع من حدود. من جانب ثانٍ. كما ترتبط هذه الفروض/ والتساؤلات بملامح العلاقة بين رواية السيرة الذاتية، ورواية المرأة، ورواية الغربة، ورواية السجن. ومدى إمكانية هذه التمثيلات من استيعاب هذا النوع، وأيضا القدرة على تمثيله. من جانب ثالث. وكذلك تتعلق هذه الفروض/ والتساؤلات، من جانب رابع، بالمكونات الفنية والسمات الأسلوبية، التى تَسِمُ هذا النوع، وتفرقه عن الأجناس القريبة، مثل الرواية أو السيرة الذاتية. ومن هذه المكونات، دراسة وضعية الراوى فى الكتابة السير ذاتية، وأيضا دراسة الزمن وطبيعته داخل الخطاب السيرى، وكذلك دراسة السرد وطرائقه داخل بنية رواية السيرة الذاتية وأخيراً دراسة وضعية المروى له، ودرجة حضوره داخل النصوص، مادة الدراسة.

-٢-

وقد وضع الكتاب - لنفسه - إطارًا زمنيًّا، يبدأ من عام ١٩٦٧، وينتهى عند عام ٢٠٠٠م، وجاء الوقوف عند هذه الفترة لما أحدثته هزيمة حزيران ١٩٦٧، من هِزة عميقة وانقسام للذات، فهذه الهزيمة وما أحدثته، ولا تزال، هى حجر الزاوية فى كل ما جرى وما يجرى، حتى هذه اللحظة الراهنة، من اهتزاز الثوابت الوطنية، والتاريخية، وبروز عمليات التسوية - التى لا تزال ترفضها الشعوب - وغياب المُثل، وفقدان النموذج القيادى وما تبع هذا من ظهور أشكال روائية اتسمت بالتمرد والاحتجاج وتصوير أصناف القمع، بالإضافة إلى بروز " ثيمات يتداخل فيها الذاتى بالموضوعى عبر رؤيات (رؤى) إشكالية تحاول أن تقدم أجوبة عن أسئلة الواقع، ومنها تمزق الذات،

وتداخل القيم واهتزازها، الهوية فى مواجهة الآخر " (١). ومن ثم فقد كانت الهزيمة دافعًا قويًا لمراجعة الذات مرة وإدانتها مرات على كافة المستويات كما كانت.

من جانب آخر، حافزًا للبحث عن أشكال جديدة تستوعب ما تمر به الذات من انقسامات وتحولات.

-٣-

أما عن مجموعة النصوص الأساسية التى اعتمدها هذا الكتاب بالتحليل، فتكونت من اثنتى عشرة رواية، لأثنى عشر كاتبًا وكاتبة مصريًا ومصريةً، وقد جاءت مرتبة وفقًا لزمن صدور طبعاتها الأولى(٢) صنع الله إبراهيم " تلك الرائحة " طبعة أولى ١٩٦٦، عبد الحكيم قاسم " قدر الغرف المقبضة " ١٩٨٣، بهاء طاهر " الحب فى المنفى " ١٩٩٥، جميل عطية إبراهيم " والبحر ليس بملآن"١٩٨٥، مى التلمسانى " دنيا زاد " ١٩٩٧، نورا أمين " قميص وردى فارغ " ١٩٩٧، عفاف السيد " السيقان الرفيعة للكذب " ١٩٩٨، سحر الموجى " دارية " ١٩٩٨، ميرال الطحاوى " الخباء " ١٩٩٨، لطيفة الزيات " حملة تفتيش أوراق شخصية " ١٩٩٩، رضوى عاشور " أطياف " ١٩٩٩،رؤوف مسعد " بيضة النعامة " ٢٠٠٠.

من هنا سعى هذا الكتاب - على ما أزعم - إلى تحقيق عدد بعينه من الأهداف، التى ولَّدتها المادة الروائية المختارة، مع وعى الباحث فى الوقت نفسه بما يكتنف بحثه من صعوبات أو إشكالات، تحول بينه وبين تحقيق البعض منها - وليس الكل - وهو الأمر الذى خلق نوعًا من المغامرة، فيما أُقْدم عليه. ومن هذه الإشكالات ما يلى:-

- عدم وجود حدود نظرية واضحة تسم مفهوم " رواية السيرة الذاتية " فى النقد العربى المنشغل بنظرية الرواية، ومن ثم كان اضطراب المصطلح (السيرة الروائية أو السيرة الذاتية الروائية أو السيرة الذاتية فى قالب روائى، أو رواية السيرة الذاتية)، وأيضا تداخله مع أشكال محايثة أخرى.

- كثرة النصوص التى تتناول الموضوع وتشعبها، خاصة فى ظل اتساع الإطار الزمنى الممتد من عام ١٩٦٧ إلى عام ٢٠٠٠، والذى يوازيه اتساع المادة الروائية. ومن ثم اعتمدتُ على اختيار نماذج مُمَثِّله، أُعتمد بعضها كمصادر رئيسة، والوفرة الكثيرة كمصادر ثانوية، أضاءت جوانب البحث.

- تباين ردود أفعال النقد العربى، المشتغل بنظرية الرواية، فى قبول المصطلح، وما ترتب عليه من إهمال العمل فى تحديد مفهومه، وتحليل خواصه السردية والأسلوبية.

وعبر هذه الإشكالات والافتراضات المتعددة سعى الكتاب إلى إنجاز ما يلى:

* تحديد مفهوم " رواية السيرة الذاتية " بوصفه مفهومًا ينتجه خطاب سردى ذو أبعاد جمالية وثقافية خاصة.

* تحليل علاقات " رواية السيرة الذاتية " بأشكال سردية أخرى قريبة مثل " رواية المرأة " أو رواية السجن " أو" رواية الغربة " وقبل هذا، تحليل علاقة هذا النوع بالأشكال السردية القريبة مثل " الرواية " و" السيرة الذاتية ".

* تحليل خطاب " رواية السيرة الذاتية " كما تصوغها النصوص

المنتجة فى الفترة بين عام ١٩٦٧ إلى عام ٢٠٠٠ من خلال بحث نقدى، يحلل آليات تمثيل النصوص لهذا الخطاب.

* الكشف عن الخواص السردية والأسلوبية، وكيفية توظيفها فى هذا الخطاب فى ضوء تحليل النصوص المختارة كمادة للدراسة. –

–٤

من منطلق أن الكتاب فى مجمله يقوم على تحديد وتحليل آليات وطرائق السرد لرواية السيرة الذاتية، يتحدد منهج الدراسة المتمثل فى (علم السرديات، ونظرية الرواية)، لما لهما من اتصال وثيق ومعرفة بموضوع البحث/ الكتاب، وإشكالياته، والقدرة على اختبار فروضه. كما أن تحديد هذا النوع يستلزم وضعه فى سياق (نظرية الأنواع الأدبية) لتحديد سماته التى يوصف بها، فى إطار فرضيات (النظرية).

وأخيراً اعتمد الكتاب بشكل أساسى عند الكشف عن عملية التداخل والتفاعل بين الرواية وغيرها من الأجناس، على كتابات ميخائيل باختين (١٨٨٥– ١٩٧٥) وكذلك كتابات جورج ماى، وفيليب لوجون.

–٥ –

بناءً على ما تقدم (اختبار الفروض والتساؤلات) فى بابين أساسيين: الباب الأول: تداخل الأنواع الأدبية، وتوالد السرد. وقد احتوى على فصلين الأول: " التشكيل السير ذاتى، وتحولات الذات وحدود النوع ". وناقشتُ فيه مباحث عديدة هى (الرواية وتفاعلها مع الأنواع، السيرة الذاتية وتداخلها مع الرواية، مفهوم رواية السيرة

الذاتية، الرواية واستثمار التجارب الذاتية، رواية السيرة الذاتية وتداخل الأنواع، تمثيلات ونماذج لرواية السيرة الذاتية، وأخيرا اهتم الفصل بمناقشة تحولات الذات، وتحولات الواقع عبر المتخيل السردى).

ونهض الفصل الثانى من الباب الأول: " الميثاق وقرائن العقد السير ذاتى ". على التفرقة بين الميثاق السير ذاتى، والميثاق الروائى، ثم تطرّقتُ لدراسة القرائن الدالة على ماهية النوع، باعتبارها علامات/ إشارات تشى ببعض التوجيهات/ لانتماء النص للجنس السيرى.

أما الباب الثانى، فقد جاء بعنوان " المكونات الفنية فى رواية السيرة الذاتية "، وكان بمثابة اختبار للفروض السابقة من خلال تحليل النصوص، وانقسم الباب إلى فصلين الأول " أنماط التشكيل فى رواية السيرة الذاتية "، درستُ خلاله أنماط/ أشكال (الرواية، السيرة الذاتية، السير الروائى، اليوميات، الحلقات القصصية، النص الرحلى). وأختمتُ هذا الفصل بدراسة تمثيلات الكتابة السير ذاتية، وناقشتُ فيه علاقة رواية السيرة الذاتية ورواية المرأة، ورواية الغربة، وأخيراً رواية السجن.

أما الفصل الثانى من (الباب الثانى) فجاء بعنوان " بنية رواية السيرة الذاتية "، ودرس خلاله تحليل بنية رواية السيرة الذاتية، فى ضوء العناصر الأساسية مثل (الشخصيات، ووضعية الراوى، والسرد وطرائقه، والزمن وطبيعته، وأخيراً المروى له ودرجة حضوره).

.. وبعد، يبقى الكِتَابُ غير مكتملٍ، إذا لم أتوجه بالشكر والتقدير إلى الذين كان لهم الفضلُ والعونُ والمساعدة على إنجازه؛ وعلى [illegible] القاهرة، [illegible] . وكذلك

[illegible] أكونَ [illegible]

[illegible]

والله من ورائه قصد السبيل، ،،

محمد فراج النابي

العوينات – قفط – مايو ٢٠٠٩

المتخيّل أكثر تعبيراً عن الذات،
مما يُسمونه الصدق/ الحقيقة
آلان روب غرييه

الباب الأول

تداخل الأنواع الأدبية وتوالد السرد

الفصل الأول
التشكيل السيرذاتى
بين تحولات الذات، وحدود النوع

أولاً: الرواية وتفاعل الأنواع:-

- ١ -

تُعدُّ الرواية واحداً من الأجناس الأدبية التى تاخمت مع حدودها أجناساً أدبية مختلفة، وقد تُعدُّ فى بعض الأحيان أصولاً تاريخية لأنواع مثل (الملحمة/ الخطابة/ السيرة/ الرحلة) وغيرها من أنماط السرد الأدبى. ومع هذه الأهمية فإنها لم تأخذ تعريفًا جامعًا يحدُّ من مسألة التداخل،" فباختين " يشير إلى أن ثمة صعوبة أو صعوبات فى تحديد مفهوم للرواية، أو لتحديد الجنس الأدبى الذى تنتمى إليه. حتى قال عنها " إنها نوع غير منته" (١)، ولا يبعد " شليجل " كثيراً عما قاله باختين، فيؤكد على أن كل رواية هى نوع أدبى فى ذاتها، وأن جوهرها إنما يكمن فى فرديتها وخصوصيتها،

وينتهى إلى القول بأن " الرواية هى خلاصة خليط من كل الأنواع التى سادت قبلها"(٢). فى حين يرى " تودوروف " أن الرواية لا تختلف عن الأنواع الأدبية الأخرى، لكنَّ الشيء الذى يُميِّزها هو تكوّنها أساسًا من النثر " (٣). لكن هذا النثر يمتلك تنوعًا، واتساعًا لم تعرفهما الأنواع الأدبية التى سادت لدى القدماء، ففى الرواية تعثر على أجزاء تاريخية وبلاغية، وأخرى حوارية، ولكن هذه الأساليب تتداخل وتتشابك على نحو اصطناعى ماهر، لتجعل من الرواية أحدث الأنواع الأدبية وأكثرها راهنية، ركبت عضويًّا لتلائم الأشكال الجديدة الصامتة، لتقبل العمل الأدبى (أى القراءة) واستحقت بذلك أن تكون النوع الوحيد الذى لا يزال فى صيرورة " (٤). وفى نفس المعنى يقول أدوين موير " إن الرواية لا شكل لها، لأن الحياة التى تصوّرها لا شكل لها"(٥)، أما " برنار فاليط " فيتفق مع باختين على صعوبة التصنيف ويقول" تحظى الرواية بتجربة مطلقة، فهى كمادة سينمائية، معُقدة، وغير متجانسة تستعصى على التصنيف وتقاوم كل محاولة تعريفية"(٦).

ومع هذا التعدد فى التعريفات، فإن الرواية استطاعت عبر مسيرتها منذ النشأة الأولى (بداية القرن التاسع عشر) أن تتخلص من المفاهيم التى اقترنت بها من قبيل أنها " شكل أدبى حقير ومدّعٍ " (٧) أو أنها " نوع أدبى متوحش يصْعُب تعايشه مع باقى الأنواع الأدبية"(٨)، أو أنها" لا شكل لها " (٩).

لكن اللافت أنه بعد الحرب العالمية الثانية، وزخم الحركة الحديثة التى عمت الحياة، أن شهدت الرواية - على الجانب الموازى -

اهتماماً من قبل النقاد، باعتبارها " نوعًا أدبيًا " يجب التوقف عنده، والتساؤل حول فكرته (الحبكة /الشخصية/ الوصف/ البناء والتركيب /القالب والشكل)، كما تعدَّت المفهوم القديم " النقد والاحتجاج على الحياة فقط [بل] تصنع الحياة"(١٠) وقد ظهر إزاء هذا كتب تناقش مثل هذه المسائل المتشعبة مثل " (التراث العظيم ١٩٤٨)، أف. أر. ليفز، و (نشأة الرواية ١٩٥٧)، إيان وات، و (بلاغة الرواية ١٩٦١) واين بوث، و (لغة الرواية ١٩٦٦) ديفيد لودج، و (طبيعة السرد الروائى ١٩٦٧) روبرت شولز وروبرت كولج...إلخ. كما امتد البحث إلى نشأة الرواية، وطبيعة الخيال الروائى، و" علاقة البنى التخيلية للنص الروائى، بالأنواع الأخرى، من بنى الكتابة النثرية: كالكتابة التاريخية، أو كتابة السيرة الذاتية، أو الريبورتاج الصحفى، والاعترافات.."(١١).

ويؤكد " إدوار الخراط " أن الرواية هى الشكل الوحيد القادر على جمع أشكال متعددة من فنون مختلفة، فهى تحتوى على الشعر وعلى الموسيقى، وعلى اللوحات التشكيلية، ومع هذا فهى ليست الرواية التقليدية وإنما هى عَمَلٌ حُرٌ، يمتلك حريته التى تضمن تجديدها فى مستوى التشكيل والرؤية بقدر الحرية ذاتها تملك قانونها الخاص بها، ومن ثم فهناك العديد - حسب رأى إدوار - من الأعمال الأدبية يصعب تصنيفها تحت جنس الرواية لما تحتويه من أجناس أدبية، ومن ثم اصطلح " الكتابة عبر النوعية " بدلاً من " النص المفتوح على الأنواع " (١٢).

ويرجع الدكتور صبرى حافظ، السبب وراء ميوعة التعريف وعدم

وجود سمات عامة إلى أن الرواية " سلسلة من الأعمال التى يشبه بعضها البعض كأبناء الأسرة الواحدة، فالخصائص المشتركة بين الروايات ليست حفنة من الخصائص المحدودة، وإنما هى مجموعة من العلاقات المعنية بالأعمال الأدبية الأخرى وبالوضع الثقافى الذى انبثقت منه " (١٣)

وفى ضَوْءِ ما سبق تُعَتبرُ الرواية جِنسًا متمردًا غير قابل للتصنيف، وفى ذات الوقت أكثر الأجناس الأدبية انفتاحًا على مختلف الأنواع والأساليب (١٤) الأدبية والحياتية فحكم مفهوم الرواية نفسه الذى يتسم بالمرونة والمطاطية إلى جانب وجود عناصر المشابهة بين الرواية والأنواع المتداخلة معها، ونتيجة لهذه الطبيعة " المرنة " (١٥) التى اتسمت بها الرواية منذ نشأتها، وأنها جنس غير محدَّد بكيفية صارمة، وغير المسيَّج، كثيرًا ما تختلط ملامحه بأجناس أخرى تنتمى إلى " العلوم الإنسانية مثل التاريخ، والتحليل النفسى والسيرة " (١٦).

وتداخل الرواية مع الأجناس القريبة قديم، قد يمتد إلى النصوص الروائية القديمة، المعروفة بالروايات الإغريقية واللاتينية، لما لها من خصائص تُميّزها عن بقية الأجناس، وتجعلها ذات قرابة متينة بخصائص الخطاب الروائى، الذى تبلّور فيما بعد، عند انتقالها من الهامش وزمن الإقصاء إلى زمن البروز والذيوع (نهاية القرن السادس عشر، والقرن التاسع عشر).

وهناك من أرجع التداخل إلى عصور سابقة، مثلما فعل الباحث الألمانى "إيروين رود " الذى اعتبر أن الرواية الإغريقية " تكونت من

تركيب جنسين سابقين، المحكيات الغرامية (...) ومحكيات السفر " (١٧) ومن هذين النوعين ابتدع السفسطائيون الرواية. فمنذ القرون الوسطى ... التنوع ؛

... غريقى

... شعبى "

.picar ...

(٢١) ... مجموعة من القصص فى كيان متكامل، فكانت أعمال " بوكاتشيو، ومازو تشوسر، ودبييريه"(٢٢)، تدعيماً – كما يقول:– حسين حمودة – لتلك الطريقة فى ذلك البناء نفسه، الحلقات المتصلة – المنفصلة " (٢٣).

وقد ساعد تطور عامل الطباعة فى " تذوق النثر القصصى وسهولة تداوله " (٢٤). وأخيراً بازدهار التجارة، وتبلّور الطبقة المتوسطة، اكتسبت الرواية دفعة هائلة جديدة، وفى القرن التاسع عشر استقرت الرواية تماماً بوصفها فنًا قادراً على أن " ينفطم " عن الآثار التى استقاها من فنون أخرى " (٢٥).

هكذا استقرت الرواية جنسًا روائيًا، ينافس بفضل عوامل ساعدت على ذلك من قبل آليات التوصيل (انتشار الصحافة والطباعة) وأيضًا مستفيدة من منجزات العصر الحديث /المدّنية، التى وفرت وقت الفراغ ؛ نظراً لحلول الآلة محل العمل اليدوى.

ومع هذا الحراك الذى ظهرت به الرواية، منذ نشأتها، حَكَمَ تاريخ الرواية كله، فظهرت – دائمًا – أعمال روائية، قدمت مايشبه " الاختبارت " لنظرية النوع، وأزاحت جانباً ما بدا "تعريفاً" مستقراً

صاغته الممارسات الروائية السابقة، فإنها - الرواية - حافظت على ما ليس " جامداً " فيها على سمة " المرونة" التى تجعلها شكلاً أدبياً مفتوحاً، أو جنساً غير منتهٍ يتطور باستمرار، ويتخلق بشكل لا متناهٍ"(٢٦)من تقبل " ما لا نهاية من التفسيرات " (٢٧)، وصار - بذلك - الشكل المفتوح يُميِّزها، ويدعم قدرتها على استيعاب العالم الجديد، وأيضاً على التعبير عن " علائق الإنسان الحديث " (٢٨) ومن ثمّ أضحى النص الروائى " دائرة مفتوحة تقطعها خطابات متعددة تاريخية واجتماعية وأيديولوجية ولغوية"(٢٩)

-٢-

يبدو مصطلح " التفاعل " قرين الدراسات العلمية، حيث درج العلماء على استخدامه عند الحديث عن تفاعل عنصر مع عنصر ؛ ينتج عنهما " مركب كيميائى "، هو مزيج من عناصر " المادتين المتفاعلتين " سواء (بوجود مواد محفزة أو بدونها) مثلما يحدث عند تفاعل الأكسجين مع الهيدروجين فينتج عنهما مركب الماء. لم يقتصر دور مصطلح " التفاعل " على حقل الدراسات العلمية، بل شأنه شأن المصطلحات الأخرى التى تتطور وتنتقل إلى المجالات الأخرى، اقترب من حقل الدراسات الأدبية، وإن كان سبقها إلى حقل الدراسات اللغوية، حيث اُستخدم فى دراسة التداخل بين أنساق لغات مختلفة.

وقد عُرِفَ فى حقل الدراسات الأدبية فى العصور الوسطى بمسمّى " وحدة الفنون " ثم جاء بعد ذلك بصيغة أكثر تحديداً، فكان " التداخل " الذى أقرَّ الكثيرون بوجوده، واُستخدم باعتباره مصطلحاً (إجرائيا) معنياً بالتداخل بين الأنواع الأدبية مثلما أشار

الدكتور عبد المنعم تليمة فى " مقدمة فى نظرية الأدب"(٣٠)، وما أكده تطبيقيًا الدكتور خيرى دومة فى دراسته عن " القصة القصيرة " (٣١)، وبالمثل زينب العسال فى دراستها تفاعل الأنواع فى أدب لطيفة الزيات " (٣٢).

ومثلما انتقل هذا المصطلح " التفاعل/ أو التداخل " إلى الدرا [illegible] فاعل بين الحض [illegible] ٣). ومن ثم فم [illegible] هم نتاج أشكال التداخل بين الأنواع الأدبية، وعلى الأخص بين " الرواية والسيرة الذاتية"، وما تولد عنهما من مصطلح هجين هو " رواية السيرة الذاتية "، فتجدر الإشارة إلى الأنواع الأدبية الأخرى التى كانت سبّاقة فى التفاعل والتداخل معها، عبر انتهاك واختراق حدودها المرنة مثل (الملحمة - القصة القصيرة - المسرحية - السيرة الذاتية).

وإن كان الإقرار المبدئى بعملية التداخل الكائنة بين الرواية والأنواع الأخرى المتجانسة معها، ينفيه " باختين " على الجملة، عندما يصف الرواية بأنها " نوع متوحش، يَصْعُبُ تعايشه مع باقى الأنواع الأدبية " (٣٤)، وإن كان هذا الإقرار له ما يبرره - عنده - حيث " الهيكل التجنيسى للرواية، لم يتصلب عوده بعد، فما زالت الرواية مستمرة فى التطور، وبالتالى لم تكتمل ملامحها حتى الآن، ومن ثم حسب قوله " ليس باستطاعتنا التنبؤ بكل احتمالاته " (٣٥).

من قبل ذهب الباروك والرومانسيون المحدثون إلى أن " المزج بين

الفنون والأنواع يمثل طريقاً نحو تآليف أسمى، وفى اتحادها لون من التكافل لتحقيق الغاية، وأوضح مثل لهذا الأوبرا أو الأوبريت والغناء والسينما " (٣٦).

أما الرواية فقد انفتحت على أنواع وفنون كثيرة، حيث استلهمت (فنون النحت، والعمارة، والموسيقى، والرسم، .... وغيرها)، وتداخلت مع أنواع تتماشى مع حدودها، نظراً لما تمثله الرواية من أفق مفتوح على العوالم المختلفة، جعل حدودها تخرق باستمرار من كافة الأشكال، وليس هذا وليد العصور الحديثة، بل حدث من قبل فى العصور الوسطى، حيث ألصقت الرواية بالملحمة باعتبار الرواية الابن الشرعى للملحمة، ثم بعد ذلك الملهاة، وقد عدد النقاد الكثير من الوشائج التى تصل بين الرواية والملحمة، مثلما فعل لويس عوض، واعتبرها" الابن الشرعى للمنشد الإلهى هوميروس " ومن قبله وصفها " هيجل فى كتابه (الإستيطقيا) " بأنها " ملحمة الطبقة البرجوازية " (٣٧)، وقد تبنى لوكاتش الفكرة وعمّقها، حتى إن " شليجل " يقول بصورة أقرب إلى التعميم " إن الرواية هى خليط من كل الأنواع الأدبية التى سادت قبلها " (٣٨) وإذا كانت الرواية أفادت من الملحمة، واستثمرت روايات الفروسية والمغامرات التى سادت فى العصور الوسطى، فهى مع هذا التداخل أكدت خصوصيتها، باحتفاظها " بسمات فارقة عن الأنواع السائدة وقت ظهورها، ولا زالت الرواية تقوم فى جوهرها على تثوير المفاهيم الأدبية لا الفنية، مع الإفادة من تقنيات الفنون والعروض الحديثة " (٣٩).

كما ارتبطت الرواية بالمسرحية فى احتوائها على الصراع والحوار، بالرغم من أن القصة القصيرة، تحتوى أيضًا على الصراع. وقد أشار " زاكو سكين " إلى ضرورة استخدامه للشكل المسرحى فى أعماله الروائية، إذ يقول " .... عندما يتحدث الجميع، فإن السرد لا يكون فى مكانه المناسب، فهذه العبارات الشارحة : (قال أحدهم، وقاطعت إحداهن، واعترض آخر، ووصلت أخرى) لا تؤدى إلى بلبلة أو تشتيت ذهن القارئ، ولهذا فلتسمحوا لى باللجوء إلى الشكل المسرحى العادى، فإنه أوضح وأبسط "(٤٠). وقد صارت الحوارات فى رواية القرن التاسع عشر عنصرًا أساسيًّا من عناصر البناء، ومن ثم قطعت الرواية بهذه الطريقة، صلتها بالشكل الحكائى " وغدت مزيجًا من الحوارات المشهدية والإشارات المفصلة التى تقوم بالتعليق على الديكور والإيماءات، والنبر.. إلخ"(٤١).

صارت " رواية القرن التاسع عشر الأوروبية " شكلاً تلفيقيًّا(٤٢)، لا يتضمن إلا بعض عناصر الحكى على هذا النحو، وهذه العناصر قد تنفصل عنه فى بعض الأحيان بصفة كلية. لكن التطور الحقيقى للرواية بلغ ذروته فى (سبعينيات القرن التاسع عشر تقريبًا)، حيث أصبحت الرواية تنفك وتتفارق من جهة، ومن جهة ثانية تتم العناية بالأشكال الصغيرة القريبة فى الحكى البسيط ومن جهة ثالثة نجد استخدام الرواية لكثير من العناصر المتعلقة بحبكة الرواية مثل (..حكايات السفر، والمراسلات والمذكرات) فمثلاً " تولستوى " بعد الانتهاء من " آنا كارنينا " شرع فى كتابة قطع مسرحية، وحكايات شعبية " (٤٣)

وقد تمثلت هذه الكتابة (الرواية/ المسرحية) أو (المسرواية) بتعبير " وليد الخشاب " والتى يعرفها " بأنها الشكل الذى تتعاقب فيه الصفتان المسرحية والروائية، وتتواليان بإخراجهما الطباعى المميز" (٤٤)، فى أعمال [غوغول، وليسكوف، أوملينيكوف وياكسرشين، وماكسيوف] ومع نهاية القرن التاسع عشر تجلت هذه الكتابات فى أعمال " هاردى وفلوبير وجويس ". وإن كانت الإرهاصات الأولى تشكلت على يد " ديدور " فى القرن الثامن عشر.

وإذا كان الأمر اقتصر فى عملية التفاعل عند " وليد الخشاب " على (الرواية والمسرحية)، فإنه عند " فاليريا كيربيتشنكو " فى دراستها عن (الرواية المصرية بعد الستينات)(٤٥) قد تعدت النوع الواحد، وإنما رصدت اتجاهات الرواية المصرية، ولا سيما المستخدمة للتكنيكات المتغيرة عبر الحركة الروائية، مثل استخدام الرواية (لحبكة الريبورتاج)

كما يقدم صلاح صالح فى دراسته (سرديات الرواية العربية) نموذجاً أكثر وضوحاً لعملية التفاعل، التى تتم بين الأنواع، على نحو استعارة (تقنيات الكولاج والسرد الروائى والتليفزيونى) أو ما سمّاه (سرد القراءة المعلوماتية) على نحو ما أوضحت " ذات " ١٩٩٢ لصنع الله إبراهيم، أو تقنيات أوسع مثل تفاعل السيرة الذاتية والرواية.. ومشروعية انضمام السيرة الذاتية إلى الفن الروائى على نحو " الخبز الحافى " ١٩٨٣ لمحمد شكرى. أو من خلال استثمار جماليات اللغة والسرد الشعرى المتدفق داخل بنية الرواية، مثل " الزمن الآخر " ١٩٨٥ لإدوار الخراط، وأخيراً إمكانية التفاعل مع

التراث السردى العربى واستلهامه من خلال (اللغة السردية، أو التعابير والتراكيب الجاهزة، أو الموسيقى اللفظية واستثمار الطاقة الإيحائية لها) على نحو ما بدا فى "متاهة الأعراب فى ناطحات السراب " ١٩٨٦ لـ " مؤنس الرزاز"(٤٦).

وكذلك حدث التفاعل والتداخل بين " القصة القصيرة والرواية" على الرغم من تأكيد الناقد الأيرلندى " فرنك أوكونور" على وجود فروق كثيرة بين النوعين، لكن بعض النقاد ربط بينهما على أساس أنهما " جنسان ينبعان من منبع واحد "." فالقصة مع اقترابها من ذاتية الشاعر ومنظوره، فإنها فى الوقت ذاته لا تتخلى عن موضوعية الرواية ونثريتها " (٤٧) ومن ثم ظهر مصطلح "فورست إنجرام " " حلقة القصة القصيرة " ليعبر عن هذا التحالف الوثيق بين الفنين. وقد أظهر الدكتور خيرى دومة أشكال التفاعل من خلال دراسته المشار إليها ـ سابقًا ـ" تداخل الأنواع فى القصة القصيرة ١٩٦٠: ١٩٩٠" ومن ثم فيحيل الباحث إليها. وأخيراً حدث التداخل بين الرواية والسيرة الذاتية، وهو ما تحاول هذه الدراسة البحث عن أسبابه وضوابطه ونتائجه التى تمثلت فى هذا المصطلح " رواية السيرة الذاتية " وإن كان آخرون يخرجون من هذا التفاعل أشكالاً عديدة على نحو " السيرة الروائية أو السيرة الذاتية الاعترافية " وغيرها.. على نحو ما سوف يوضح الباحث فى دراسته.

الشىء اللافت أنه نتج عن تحطيم الرواية لنظرية النوع، وانفتاحها على الأنواع المختلفة المتجاورة معها، أن ظهرت مسميات جديدة، تستوعب الأنواع الوليدة عن عملية التداخل والتفاعل، مثل

(المتواليات) عند " دالاس ليموت " أو (حلقة القصة القصيرة) عند " فورست إنجرام "، أو (المسرواية) عند " وليد الخشاب " أو (الكتابة عبر النوعية) عند " إدوار الخراط"، أو (السمات اللامنتهية) عند " فاليريا كيربيتشنكو "، أو (الميتانصية، والنص المتعدى) عند " جيرار جينيت "، أو (النوعية) عند " محمد عبد المطلب " أو (أدب اللانوع) عند " نقاد ما بعد الحداثة "، أو (رواية السيرة الذاتية) عند " جابر عصفور وعبدالله إبراهيم " أو (السيرة الروائية) عند " صبرى حافظ "، .. وغيرها من المسميات. غير أن هناك باحثًا، يرى ضرورة جمع هذه المفاهيم فى مفهوم واحد جامع، يعبر عن صفة التداخل والتفاعل، هذا من جانب، ومن جانب آخر درءًا للاختلاف فى المسميات، لذا اقترح مصطلح (الرواية التآزرية). (٤٨)

مصطلح " محمد البلتاجى " " الرواية التآزرية "- من وجهة نظر الباحث- إن كان يجمع فى الإطار كل الأنواع المتداخلة مع نوع (الرواية)، فإنه فى ذات الوقت يتسم بالعمومية وأيضًا المطاطية، بمعنى أنه إذا أطلق على تداخل نوعى (القصة القصيرة والرواية) هذا المصطلح (التآزرية) فإنه يكون أوسع من مضمون التداخل بعكس " حلقة القصة القصيرة " أو "متوالية قصصية " وهما أدق فى التوصيف الشكلى لطبيعة النوع الوليد، بعكس الرواية التآزرية.

ثانيًا: السيرة الذاتية... وتداخلها مع الرواية:

يقف الباحث أمام مفهوم (السيرة الذاتية) Autobiography كمدخل رئيسى لـ(رواية السيرة الذاتية)Autobiographical Novel لاعتبارين أولهما: إن إشكالية الاهتداء إلى تعريف (جامع

مانع) بلغة المنطق، يمكن من خلاله معرفة الأنواع الأدبية، أو على الأقل تمييزها، ليتسنى من خلال التعريف إدراج (أى عمل أدبى) تحت النوع الذى يمثله، مشكلةٌ لم يحسمها النقد بعد. والسبب راجع - أساساً - إلى طبيعة [الحد](٤٨) التى يعتبرها " فيليب لوجون " (٥٠) مشكلة، بل إنها من أشد المشاكل تعقيداً، والتى يوشك أن ينفرد بها " أدب الترجمة الذاتية " دون سواه من الأجناس الأدبية الأخرى، التى – على العكس – عرفت قدراً من الاستقرار النسبى فيما يتصل بتعريف المصطلح المحدد لهويتها النوعية.

أما الاعتبار الآخر: فيتمثل فى أن معظم النقاد والباحثين(٥١)، الذين تناولوا الأعمال الروائية الأولى فى أعقاب "رواية الترجمة الذاتية" ربطوا بين تشكيل الرواية الفنية والسيرة الذاتية، بل منهم من يذهب بعيداً، على نحو ما ذهب الدكتور أحمد درويش الذى يعترف بأن " السيرة الذاتية لعبت دوراً مهمًا فى إنعاش الرواية العربية، منذ رواية " علم الدين " لـ "على مبارك "، وصولا إلى "أصداء السيرة الذاتية" لـ "نجيب محفوظ"(٥٢). ولم يقتصر الأمر على الربط بين (السيرة الذاتية والرواية) عند أحمد درويش فى كون الأولى حافزاً للثانية، بل يصل إلى ذروته – فى إصرار عجيب – من خلال الجمع بين النوعين فى إطار نوع واحد، فيرى أن" السيرة الذاتية والرواية، وكأنهما جنس واحد"(٥٣)

ومرجع هذا التداخل فى المفاهيم بين الأنواع المختلفة، وإن كانت هناك قواسم مشتركة، راجع إلى (ميوعة الحد) أو لأن الحد كما يرى – ياسين النصير – خاصة – فى الأدب "يكتسب معنى مرناً"(٥٤)،

فالحدود بين الأنواع غير فاصلة، بل تسمح بدخول أنواع معها أو على الأقل تتاخم مع حدودها عبر دائرة النوع دون وجود حواجز أو ... ينسب ... إلى ... أن ... قريبة

منه.

-١-

يرى "موريس جانجي" أن السيرة الذاتية فنٌّ يونانيّ، أُستخدمت فيه كلمتا (الترجمة/ والسيرة الذاتية) بوصفهما اصطلاحين يعبران عن معنى واحد، ويعنيان تحديداً هذا النوع من الكتابة التي يروى فيها المؤلف حياته بقلمه، ولذا أطلق عليه الغربيون مصطلحًا، مكونًا من ثلاثة مقاطع:Auto Biographie. والمقاطع الثلاثة هى " Bois بمعنى " الحياة "، و graphien أى "الكتابة"، و Auto بمعنى "ذاتى". (٥٥). ويعرفها "فيليب لوجون" فى كتابه "السيرة الذاتية: الميثاق والتاريخ الأدبى" عام ١٩٧٥. بأنها " حكى استعادى نثرى يقوم به شخص واقعى عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية، وعلى تاريخ شخصيته بصفة خاصة وهى عند "بيرسى لوبوك " تندرج –السيرة– تحت الأدب حيث هى "كيان أدبى متمرد، بل دائم التمرد على الأشكال والقواعد الأدبية، وهى صعبة المراس، وغير منطقية".

الملاحظ أن معظم التعريفات أجمعت على أنها " سرد استرجاعى

" لأحداث من الذاكرة لكن بقوالب/ أنماط مختلفة وصف/ أو حكاية/ أو تاريخ/ أو رواية/ أو صورة... لحياة الشخص، أما الذى فرق فى تعريفه بين "الاعترافات والسيرة الذاتية" فهو "ستيفن سبندر" فالسيرة عنده تواجه كاتبها بمشكلة بالغة الخصوصية فى أن موضوع الكتابة هو ذاته، فإذا عالج هذا الموضوع كأنه شخص آخر يكتب عن نفسه، فإنه يتجنب -الكاتب- بذلك حقيقة السيرة الذاتية الأساسية، وهى عزلة الأنا فى الكون "أنا وحدى فى هذا العالم"(٥٦).

أما الشىء اللافت والعجيب فى آن واحد معًا، فهو أن "جورج ماى" ألف كتاباً عام ١٩٧٩، بعنوان "السيرة الذاتية" يدور عن ماهية السيرة الذاتية لكنه انتهى إلى قول يثير الجدل، ويؤكد فى نفس الوقت " مراوغة المصطلح ومرونته " (٥٧) التى جعلت من قبل " فيليب لوجون " يعيد النظر فى مفهومه السابق، ويصوغ مفهوماً جديداً يلتزم فيه بـ [الحد] الذى وضعه للسيرة المتمثل فى:

١- شكل اللغة

أ- حكى

ب- نثرى

٢- الموضوع المطروق: حياة فردية، وتاريخ شخصية مُعينة.

٣- وضعية المؤلف: تطابق المؤلف (الذى يحيل اسمه إلى شخصية واقعية) والسارد

٤- وضعية السارد:

أ- تطابق السارد والشخصية الرئيسية.

ب- منظور استعادى للحكى.

أما رأى "جورج ماى" المثير فى كتابه "السيرة الذاتية" ١٩٧٩، فيرى أن "السيرة" حديثة كنوع أدبى، الأمر الذى أدى إلى عدم ظهور تعريف بسيط نتفق عليه - كما يقول- فنحن ما زلنا فى فجر السيرة الذاتية، ولم ينضج الوقت بعد للوصول إلى اتفاق عام"(٥٨). ويشير "فيلد [illegible] وع، فإن المص [illegible] ض الحد الساب [illegible] لك لقرب أجناس عديدة من هذا النوع، فى ظل غياب (الحدود الفاصلة) مثل (اليوميات والمذكرات والرسائل ... وغيرها). ومع اختلاف التعريفات، والإقرار بتداخلها مع أنواع أخرى قريبة، فإن النقاد يجمعون على أن السيرة لا تكتب إلا "عندما يتحقق عامل الامتلاء النفسى وعمق الإحساس بالذات عند كاتبها" (٦٠).

- ٢ -

يبدو ثمة إجماع من قبل النقاد على التقارب بين نوعى "الرواية والسيرة الذاتية"، هذا التقارب جعلهم يُولِّدون من خلال المنطقة الوسطى التى يلتقى فيها النوعان، نوعاً هجيناً يجمع من خصائص النوعين - معاً - هو "رواية السيرة الذاتية". وقد أرجع البعض أمثال "جورج ماى" مسألة التقارب بين النوعين إلى العلاقة المتاخمة بينهما حيث إن "القصّ السير ذاتى، هو وريث القصّ الروائى" (٦١)، أو إن "السيرة الذاتية تظل على ما فيها من خصائص شكلاً روائيًّا" (٦٢) كما ذكر "شكرى المبخوت".

كما أن "لوجون" الواثق - مبدئيًا - من وجود فروق بين النوعين، وضع ميثاقين أحدهما للسيرة الذاتية والآخر للرواية، فى إشارة واضحة لوجود مثل هذه الفروق- حتى وإن بدت شكلية فقط- انتهى فى النهاية بأنها - أى الفروق - غير متحققة على المستوى التحليلى، حيث "كل الأساليب التى تستعملها السيرة الذاتية من أجل إقناعنا بواقعية محكيها، يمكن أن تُقلِّدها الرواية، ومكونها فى كثير من الأحيان".(٦٣) وهذا ما أكده "جورج ماى" بصورة أكثر وضوحًا، فأقرَّ بأن وجود التمييز بين النوعين من رابع المستحيلات، حيث "الرواية والسيرة الذاتية تعتمدان من حيث التقنيات طرائق تعبير واحدة"(٦٤).

وفى ظل غياب الفروق بين النوعين(٦٥) أو على الأقل تماهى الحدود، ذهب بعض النقاد - مثل جورج ماى فى "السيرة الذاتية" - إلى البحث عن أوجه للتقارب بين النوعين، والتى تمثلت من وجهة نظرهم فى أشكال عدة حتى وصل التقارب- عندهم - بين النوعين، إلى المنطقة التى عدّها بعض النقاد - مثل جابر عصفور فى " زمن الرواية"- لصيقة بالرواية دون السيرة، أقصد منطقة (التخييل) التى كانت تشير - حسب توجههم - إلى نوع الرواية فقط. لكن الدرس النقدى أثبت أن "السيرة الذاتية" نفسها تعرف من تقنيات (التخييل) الكثير(٦٦)، هذا إلى جانب ما يجمع بين النوعين من غاية واحدة يسعى كل منهما لتحقيقها، وتتمثل فى "تأليه الإنسان بمنحه القدرة على الخلق أو تمكنه من الإفلات من قبضة الزمن" (٦٧).

حتى هؤلاء - أبرزهم جورج ماى فى "السيرة الذاتية" وأندريه

موروا فى "فن التراجم والسير" – الذين يشيرون إلى صلات السيرة الذاتية بأشكال مختلفة، لصيقة بها، أقرب من صلتها بالرواية، على نحو المذكرات التى ترتبط بالسيرة بصلة رحم، أو صلتها باليوميات، وسعيهما معًا للإفلات من قبضة الزمن، رأوا أن هذه الصلات على الرغم من تحققها فإنها واهية – على حد تعبير "جورج ماى" – إذا ما قورنت بصلتها بالرواية، التى تكون العلاقة الجامعة بينهما عضوية بكل ما فى هذه الكلمة من معان. هذا التقارب والالتقاء بين النوعين، حدا بالنقاد، لأن يبادروا إلى اتخاذ سيرة الكاتب لفهم رواياته، لئن كان الكاتب روائيًا وصاحب سيرة، على نحو ما استعان النقاد (بالاعترافات، ومذكرات ما وراء القبر، وحياة هنرى برولا) ؛ للبحث عن " روسو " فى شخصية "سان بيرو"، وعن "شاتو بريان" فى شخص "رينى" وعن "ستاندال" فى شخص "جوليان سوزى"(٦٨).

وقد أرغم هذا التقارب بين النوعين "جورج ماى" الذى أشاد بالفروق التى استخرجها " آندريه موروا" على أن يتساءل: ألا يمثل السلّمان معًا جزأين من سلم واحد؟! وكأنه بتساؤله يشير إلى استحالة وجود فروق بينهما، حيث يرى "أن السيرة الذاتية والرواية شكلان يمثلان قطبين لجنس أدبى مترامى الأطراف، يجمع من الآثار المنضوية، حيث إنها تتخذ من حياة إنسان موضوعًا لها" (٦٩).

ثالثًا:الرواية واستثمار التجارب الذاتية:

فى المبحث السابق وضّحتُ علاقة التماهى بين نوعى " الرواية والسيرة الذاتية "، وكيف عدَّ بعض النقاد " السيرة شكلاً روائيًا "،

وفى الجانب الآخر كيف بحثوا عن عناصر(السيرذاتى) فى الرواية، حتى أن "جورج ماى" سلّم بأن "السيرة الذاتية حاضرة فى الرواية، والذى يتغير هو مقدار النِسَبْ فحسب، بل غدا فى ظل هذا، أنه من المستحيل أن نُميِّز فى خضم الروايات بين ما هو سير ذاتى منها وما ليس كذلك" (٧٠).

-١-

محاولة النقاد للبحث عن عناصرِ (السير ذاتى) داخل الرواية، هى التى جعلت واحداً مثل " عبد المحسن طه بدر " لا يغفل هذه العناصر فى النماذج التى يخضعها للتحليل، وإن كان أشار إليها بمسمى آخر هو "التجارب الذاتية"، ومن أجل هذا خصص لها فصلاً مستقلاً من دراسته "تطور الرواية العربية ...." ١٩٦٣، بعنوان " رواية الترجمة الذاتية " وقد اعتمد فى هذا الفصل على نماذج الروايات، التى يتكئ فيها أصحابها على "التجربة الذاتية"، مثل "الأيام" عام ١٩٢٩، و"أديب" عام١٩٣٥، لطه حسين، و"عودة الروح" عام ١٩٣٣، و"عصفور من الشرق" عام١٩٣٨، لتوفيق الحكيم، و"إبراهيم الثانى" عام ١٩٣١ لإبراهيم عبد القادر المازنى، و"سارة" عام ١٩٣٨للعقاد.

الشىء الذى شغل "عبد المحسن طه بدر" هو مدى تحقق هذه العناصر، السير ذاتية داخل النص، ومن ثمّ وضعها تحت عنوان "رواية الترجمة الذاتية"، وإن اختلفتْ نِسَبْ هذه العناصر من رواية لأخرى ليس فقط بين أديب وآخر، وإنما بين عملين (لأديب واحد). على نحو ما ظهر فى تفاوت نِسَبْ هذه العناصر فى "الأيام وأديب" لطه حسين.

وقد أكد العديد من النقاد أهمية الربط بين الرواية والتجربة الذاتية للأديب، على نحو ما ذهب" محمد الباردى وأحمد درويش، وخيرى دومة " بل أشاروا إلى أن العلاقة بين الذاتى وبين الرواية لا يمكن أن تنفصل عن النتاجات الأولى لفن الرواية فى العربية، ومرجع العلاقة الوثيقة بين التجربة الذاتية، والرواية (رواية الإرهاصات الأولى)، ناتج عن عوامل عدِة، أسهمت بشكل كبير فى نزوع الروائيين إلى التجارب الشخصية، واستثمارها داخل أعمالهم. وأول هذه العوامل، النظرة الضيقة/ المحدودة – التى واجهت الرواية فى بداياتها (مطلع القرن التاسع عشر) – والتى وصلت إلى الاستهجان والاحتقار(٧١)، بل والثورة على هذا النوع الجديد ؛ باعتباره "يؤدى إلى تهييج العواطف، وإثارة دواعى الشهوة" (٧٢)، وهو الأمر الذى حدا بهيكل إلى استبدال (مصرى فلاح) باسمه، على غلاف "زينب" ١٩١٣ ؛ خشية من أن "تلحقه" معرة" كتاب الروايات فتنتقص من مكانته الاجتماعية"(٧٣).

أما ثانى هذه العوامل، فيتمثل فى عدم توفر مناخ الحرية الكامل، الذى يستطيع الكاتب فى ظله أن يبوح بمكنونات النفس وأسرارها، حيث الثقافة الدينية المهيمنة، وعدم تقبُّل العقلية العربية شيوع ثقافة البوح، التى كانت سائدة عند الغرب فى ذات الوقت وقبلها بقرون منذ "اعترافات القديس أوغسطين" حوالى ٤٠٠ ميلادية. يضاف إلى العوامل السابقة، تأثُّر هؤلاء الكتاب بالثقافة الغربية، تأثرًا مباشرًا عن طريق البعثات التى وفدت إلى أوروبا (إيطاليا ثم فرنسا) فى بداية القرن التاسع عشر. بدءًا من رفاعة الطهطاوى (١٨٠١–

١٨٧٣)، وعلى مبارك (١٨٢٣– ١٨٩٣) وصولاً إلى الجيل الذى تخلَّصت الرواية على يديه من الجانب التعليمى الذى طغى على روايات (الطهطاوى وعلى مبارك) وهو جيل هيكل وطه حسين والحكيم، أو عن طريق غير مباشر (الاطلاع والترجمة) مثل (العقاد والمازنى والمنفلوطى). فقد عمدوا جميعًا إلى القناع، حيث أخذوا من الرواية شكلها (الذى بدأ يستقر ويتخلص – من صدى قبوله لدى الجمهور – من عقبات البدايات)، فسرّبوا جوانب من حياتهم داخل هذه الأعمال. بل دعّم الجانب التخييلى الذى وفرته مفردة "رواية" القدرة على التخفى، ومن ثم البوح دون شعور بالحرج أو الخجل، لو كان العمل فى إطار سيرى خالص.

كل ما سبق أسهم فى اطراد العنصر الذاتى فى النتاجات الأولى للرواية العربية، لكنه مع اختلاف الزمن وغياب الكثير من الظروف – التى كانت عقبة سابقًا – ظلت بعض هذه العوامل حاضرة حتى يومنا هذا، ومن هذا "غياب الحرية" فعلى الرغم من أن درجة الغياب قلت نسبيًا، وتوفرت مساحة من الحرية مقبولة –ولو قليلاً– عما كان سائدًا من ذى قبل، لكنَّ الأجهزة الرقابية والقمعية، ما زالت تمارس دورها بصيغ جديدة، وهذا ما يفسره حجب أعمال نوال السعداوى، والانتفاضة التى لم تخمد إلا بإحراق الروايات الثلاث التى طبعتها إحدى هيئات وزارة الثقافة فى مطلع الألفية الجديدة.(٧٤)

والحق أن الكُتَّاب قد استثمروا هذه التجارب أفضل استثمار فى

أشكال عدة، سواءً فى الواقع أو الأحداث أو التاريخ الشخصى، أو المواقف الفكرية، وغيرها من أشكال الاستثمار التى يستفيد به الكاتب فى قالبه الروائى.

-٢-

والجدير بالذكر أن علاقة الذاتى بالرواية ليست حكراً على الأدب العربى فقط، بل هى متحققة فى الأدب الغربى وبكثرة، بل يُعزى إليها وجود المصطلح (٧٥) أساساً، فمثلاً "شارلز ديكنز" استثمر طفولته الشقية والمآسى التى مر بها فى كتابة روايته "ديفيد كوبر فيلد"، وبالمثل "أحزان فرتر" التى كتبها "جوته" عام ١٧٧٤، وقصة "طفل شرير" لـ "توماس ألدريش" عام ١٨٨٠، و"الرق البشرى" التى نشرها "سومرست موم" عام ١٩٤٥، و"مدار السرطان" "لهنرى ميللر" عام ١٩٤٤. وكذلك "أ. م. فورستر" الذى صور حياته فى شبابه وتعليمه فى جامعة كامبردج فى روايته "أطول رحلة" عام ١٩٢٧. وجيمس جويس فى روايته "صورة الفنان فى شبابه" عام ١٩١٦، فقد صوّر شبابه فى تلك الفترة التى قضاها فى مدينة (دبلن) التى تنسَّم فيها أولى نسمات حياته، وعمد فى تصويرها على صيغة الغائب.

***

أما التمثيلات العربية، التى تؤكد استثمار التجارب الذاتية - لدى الكتاب - فى الرواية العربية، فهى كثيرة تمتد إلى النصوص الأولى بدءاً من "الساق على الساق" الصادرة عام ١٨٥٥، لأحمد فارس الشدياق، و"علم الدين" (الصادرة عام ١٨٥٥ فى ثلاثة أجزاء لعلى مبارك)، أما الجيل الذى يليهم (طه حسين ومجايلوه)، فقد أخذ هؤلاء

يعمدون إلى حيل من شأنها أن توهم القارئ بالفصل بين التاريخ الشخصي للمؤلف وبطله في الرواية. فمنهم من عمد إلى استخدام [illegible] «أديب»، [illegible] العقاد [illegible] بالتنكر [illegible] ذكر في

مذكراته ([illegible]) عام [illegible] حيث يقول: "فقصة سارة ليست قصة حياة همام بطل الرواية، ولا حياة بطلتها، ولا قصة حياة أحد من المذكورين أو المذكورات فيها، ولكنها قصة العلاقة في فترة محدودة من الزمن بين فتى وفتاة، فلا منهج لها غير المنهج الذى يصور البواعث الظاهرة والباطنة التى عملت في تعريفها للشك والاضطراب" (٧٦).

ومع هذا النفي المتعمد لكنَّ النقاد ربطوا بين الشبه في شخصية العقاد وبطله همام، خاصة في الصفات العقلية والنفسية، وأيضًا اتفاقهما في التجربة العاطفية التى عاناها كلاهما، وهذا ما أكده حسين الطماوى في دراسته المنشورة بالهلال " سارة بين الواقع والخيال " (٧٧).

ومثلما اختفى العقاد خلف اسم جديد، سار على نفس النهج توفيق الحكيم في " عودة الروح " عام ١٩٣٣، و"عصفور من الشرق " عام ١٩٣٨، فتختفى وراء شخصية " محسن "، وإن كان البعض رأى أن شخصية " محسن " أقرب إلى الحكيم من شخصية "راهب الفكر" في " الرباط المقدس " (٧٨).

فشخصية " محسن " كما فى " زهرة العمر وسجن العمر " هو ابن مستشار ينحدر من أسرة من الفلاحين وهو نفس الصبى الذى أرسله أبوه ليعيش مع عمته وأعمامه فى حارة سلامة بالسيدة زينب (٧٩)، وهو نفس الشاب الذى أحب فى باريس فتاة فرنسية اسمها "سوزى"، وإن كان قد ذكر فى زهرة العمر أنها "إيما" (٨٠).

وبالمثل إبراهيم عبد القادر المازنىّ فى ثنائيته "إبراهيم الكاتب وإبراهيم الثانى"، فالمازنى على الرغم من التشابه فى الاسم بينه وبين بطل روايته فإن ينكر أن هاتين الروايتين تصوير لحياته الشخصية من قريب أو بعيد، ويصر على أنهما (روايتان)، ومع هذا الإصرار منه، لكنَّ النقاد كان لهم شأن آخر، حيث رأوا فى التشابه الشديد بين أحداث البطل وظروف حياته فى كل منهما ما يشير إلى أنهما تجربتان ذاتيتان له، فى حين أن الدكتور عبد المحسن طه بدر يرى أن رواية المازنى "إبراهيم الكاتب" أقرب إلى الرواية الفنية، ومع ذلك، فحين "يلتقى بروايته يحس بأن هذا الوعى كان مجرد وعى نظرى لا يظهر كثيراً فى مجال التطبيق العملى، ويرجع ذلك إلى ظروف المازنى الخاصة التى تركت آثارها فى قيمة روايته من الناحية الفنية"(٨٢) وينتهى الدكتور عبد المحسن طه بدر إلى حكم عام مفاده أن أدب المازنى ظل أسيراً لذاته لم يتعد الآخرين ومرجع هذا فى نظره إلى أن "أغلب أدب المازنى ظل يدور حول ذاته وتجاربه الخاصة، ولا يتسع نطاقه ليمتد إلى تجارب الآخرين"(٨٣)

ومثلما قيل عن الأيام وعودة الروح وسارة وإبراهيم الكاتب، يمكن أن يقال عن زينب هيكل عام ١٩١٤، فهيكل نفسه عندما

أصدرها خشى على نفسه التشابه، بينه وبين " حامد " بطله، وخاصة فى القلق الفكرى والهواجس، فلم ينشر اسمه عليها، وإنما اكتفى بـ (مصرى فلاح) فهو بذلك كما يقول يحيى حقى " أراد أن يجنب سيرته الخاصة فضول الناس، وأن لا يخرج المحامى الناشئ الذى يعيش فى الريف عن العرف المألوف بالجهر بما ينبغى كتمانه، يكفيه)

و استثمار

تجاربهم الذاتية داخل أعمالهم الروائية فقد صار على نفس النهج الكثير من الكتاب العرب، ومن هؤلاء سهيل إدريس فى " الحى اللاتينى " ١٩٥٣ فالرواية تحفل بمراحل كاملة من حياته، خاصة مرحلة الدراسة فى فرنسا، كما تحتوى على تجاربه العاطفية وخبراته، وبالمثل ميخائيل نعيم فى " مرداد ومذكرات الأرقش "، ومحمد براده فى " صيف لن يتكرر أبداً "، حيث حكى عن تجربته فى مصر، وعلى الأخص فى جامعة القاهرة في أثناء دراسته بها، وما حفلت به القاهرة من أحداث جسام، وكذلك المنطقة العربية.. وغيرهم من الكتاب والكاتبات.

هكذا نشأت الرواية العربية – منذ نشأتها– فى أحضان التجربة الذاتية، وإن كانت قد تخلصت منها عبر مسيرتها الزمنية (فيما عدا نجيب محفوظ)، لكنَّ التجربة أو قدراً منها ظلت ملازمة للكتاب في أثناء كتاباتهم. وإن كانت المحاولات الأولى للروائيين – لها ما يبررها – فى تمثلهم لتجاربهم الذاتية، لكن ما يسبب الدهشة ويدعو للتساؤل

– بعد عقود عدة – أن كتابات معظم النساء خاصة فى عقد التسعينيات، تتردد فيها ذوات هؤلاء الكاتبات، بكثافة وبإعلان صريح بمختلف الصيغ من ذكر الاسم أو الإشارة إلى الأصدقاء، أو تنويه عن بعض أعمالهن. على نحو ما ذهبت ميرال الطحاوى فى " الخباء " (٨٥) وعفاف السيد فى " السيقان الرفيعة للكذب "، ونورا أمين فى " قميص وردى فارغ "، وبهيجة حسين فى " مرايا الروح"، ومى التلمسانى فى " دنيا زاد، وسحر الموجى فى " دارية "، وسمية رمضان فى " أوراق النرجس " ... وغيرها من حيل هؤلاء الكاتبات أو ما سبقهن أو أعقبهن.

***

معظم الأعمال السابقة لهؤلاء المبدعات تحمل وتعبر عن تجاربهن الخاصة، وصراعاتهن فى الحصول على حقوقهن بدءاً من التحرر من براثن الرجل، إلى التحرر بالكتابة لاكتشاف ذواتهن المجهضة أو التعبير عن آلامهن الخاصة من قبيل موت (الطفلة الملاذ) كما فعلت مى التلمسانى فى " دنيا زاد "، أو أنانية الزوج فى مثل " السيقان الرفيعة للكذب " لعفاف السيد، غير أنه قد يبدو ثمة اختلاف واضح بين كاتبات جيل التسعينيات فى استثمار تجاربهن الذاتية، والجيل السابق لهن جيل " لطيفة الزيات". فجيل التسعينيات كان يصور تجارب ذاتية صرفة، لا تعتنى بالقضايا المحيطة، بعكس جيل " لطيفة الزيات " فى " الباب المفتوح "، التى جعلت من قضية الوطن قضيتها الكبرى داخل الرواية، وبعدها جاءت حياتها المبثوثة فى السرد.

فى حين تظل التفرقة بين ما تكتبه المرأة، وما يكتبه الرجل شائكة

فى ظل مرونة النظرية الأدبية التى سمحت بما أقره النقاد بوجود مصطلح خاص بكتابة المرأة عُرِف بـ " كتابة النساء أو الكتابة النسوية " وغيرها من المسميات المتعددة التى تُطلق على ما تكتبه المرأة.

يرى البعض فى (المرأة) قدرة على جعل الخاص عامًا، حيث يمكنها أن تتعدى بتجربتها الخاصة إلى تجربة إبداعية مؤثرة فى الآخرين، وهذا ما تحقّق فى لطيفة الزيات. فى حين يرى آخرون " أن تجربة الرجل أقرب إلى الموضوعية، وأن تجربة المرأة أقرب إلى الذاتية " (٨٦)

وفى ظل هذا التداعى للتجربة الذاتية داخل الأعمال الروائية، باختلاف صيغ الحضور التى تحاول إيهام القارئ ببعد المسافة بين النص المتخيل وواقعه المرجعى، غير أن هذا (المرجعى المتحقق) فى النص لا يقلل من قيمة (المتخيل) الذى تنهض الرواية عليه أساساً، فالواضح من النماذج العديدة التى يَصْعُب حصرها ابتداء من الفترة التى لازمت النشأة الأولى للرواية وصولاً إلى ما يكتب الآن أو ما تطرحه المؤسسة النشرية، أن المادة الحكائية المسرودة تشتمل على نوعين من الإبداع، الأولى: مادة ذاتية والثانية (مادة متخيلة)، وبالمزج بين المادتين الذاتية والمتخيلة يتولد النص المضفر/ الهجين الذى يُطلق عليه بـ(رواية السيرة الذاتية).

ومن ثم ظهرت الآراء التى تُنادى بقراءة الأعمال حسب ترجيح إحدى المادتين داخل النص، فمنهم مَنْ يقرأ النص على أنه رواية عندما يُغلِّب المّادة المتخيّلة على (الواقع المرجعى) المستمد من الذاتى،

والبعض الآخر يقرأ العمل على أنه (سيرة ذاتية) عندما يُغلِّب المادة الذاتية على المادة المتخيّلة. وأخيراً جاء فريق وسط يجمع بين النوعين، ويقرأ النّص فى ضوْء عملية المزج Mixing بين الذاتىّ والمتخيّل، وأطلقوا عليه مُصطلحًا هجينًا هو (رواية السيرة الذاتية) كبديل دون تغليب عنصر على آخر.

***

رواية السيرة الذاتية فى الأدبين الغربى والعربى: تمثيلات ونماذج: –

ظهرت رواية السيرة الذاتية أول ما ظهرت فى الغرب واعتبر النقاد نموذجى " الوالد والولد" لـ" أدموند جوس " و" سلاماً ووداعًا " لـ " جورج مور " من أصدق التمثيليات لها ؛ لما تضمنه النموذجان من تجارب حياتية صادقة للمؤلفين.. حتى صارت رواية السيرة الذاتية فى القرن الثامن عشر ظاهرة أوربية بارزة الحضور ولها وجودها الماثل الذى لا يمكن إنكاره على خريطة الأجناس الأدبية. وإنْ كان يُعزى الفضل فى هذا إلى قصص الألمانى " فيلهم ميستر" التى مهدت بقوة لظهور رواية السيرة الذاتية فى القرن الثامن عشر.

وقد توالت الأعمال التى تعبر عن التجربة الشخصية للمؤلف مثلما فعل الكاتب الروسى ديستوفسكى فى المتآمر ورسائل من بيت الموتى " ومنها رواية " أودلف " عام ١٨١٦ للكاتب الفرنسى بنيامين كوتستان والتى أعار فيها بطله الكثير من ملامحه وأحداث حياته وتجاربه ومنها " أطول رحلة" عام١٩٠٧ لـ " إ. م. فورستر " وقد أعار فيها بطله " ريكى " الكثير من وجهات نظره فى الصداقة والفن

والزواج، ومنها " صورة الفنان فى شبابه " عام ١٩١٦ لـ" جيمس جويس "، وقد صوّر فيها طفولته وصباه وشبابه فى مدينة (دبلن) - حيث الشاب " ستيفن " يدل على جويس، ومنها " أحزان فرتر " عام ١٧٧٤ لـ " جوته " ومنها قصة " طفل شرير" عام ١٨٨٠ لـ توماس ألدريش، ومنها " الرق البشرى " عام ١٩١٥ لـ سومرست موم، ومنها " دلفين وكورين " لـ مدام دى ستال حيث صورت نفسها بصورة " كورين " وكذلك " مدار السرطان " عام ١٩٤٤ لـ هنرى ميللر، وغيرها من الأعمال التى تتخذ من (القص السير ذاتى) نموذجًا لها.

***

أما عن نماذج تمثيليات " رواية السيرة الذاتية " فى الأدب العربى الحديث (وعلى الأخص فى مصر) فقد استطاع الدكتور عبد المحسن طه بدر فى كتابة الرائد: " تطور الرواية الحديثة فى مصر..." أن يخصص فصلاً، جعل عنوانه يشير إلى هذا النوع الجديد أسماه "رواية الترجمة الذاتية " (٨٧) وعدد فيه الأعمال الروائية التى تمثل لحياة أو جوانب من هذه الحياة لأصحابها، ومن هذه الأعمال " زينب" عام ١٩١٣(٨٨) لد. هيكل " والأيام " ١٩٢٩، وأديب " ١٩٣٥ لـ طه حسين، وإبراهيم الكاتب عام ١٩٣١ للمازنى، و" عودة الروح " عام ١٩٣٣ و"يوميات نائب فى الأرياف " عام ١٩٣٧ لتوفيق الحكيم، و" سارة " عام ١٩٣٨ لالعقاد. ويمكن أن تضاف لهذه القائمة أعمالاً مثل " أيام الطفولة " عام ١٩٥٥ لإبراهيم عبد الحليم، و" قنديل أم هاشم " عام ١٩٤٤ ليحيى حقى، و"العنقاء" عام

١٩٦٦(٨٩) للويس عوض، و" أيام الإنسان السبعة " عام ١٩٦٨ و" قدر الغرف المقبضة " عام ١٩٨٢، لعبد الحكيم قاسم، و" تجليات الغيطانى " عام ١٩٨٢ لجمال الغيطانى و" رامة والتنين " عام ١٩٨٠ و" ترابها زعفران" ١٩٨٨ و" يا بنات إسكندرية " عام ١٩٩٠ لإدوار الخراط. و" المغيب " عام ١٩٩٣ لخيرى شلبى، ومالك الحزين " عام ١٩٨٥، و"وردية ليل" عام ١٩٩٢ لإبراهيم أصلان. " وأحزان مدينة " عام ١٩٧٠ لمحمود دياب، و"تلك الرائحة " عام ١٩٦٦، ١٩٨٦(طبعة كاملة)، و"بيروت بيروت " عام ١٩٨٣، و" شرف " عام ١٩٩٧، و"أمريكانلى" عام ٢٠٠٤ لصنع الله إبراهيم. و" العين ذات الجفن المعدنى " عام ١٩٨١ لشريف حتاتة. إلى جانب الأعمال المختارة كشريحة للبحث. كما قد تصل القائمة إلى إدريس على فى " تحت خط الفقر " الصادرة عن دار ميريت عام ٢٠٠٥. وفؤاد قنديل فى " المفتون" عام ٢٠٠٨.

***

أما الرواية العربية فالأمثلة الدالة عليها كثيرة منها " الخبز الحافى " عام ١٩٨٢ و" الشطار أو أوراق الخطأ " ١٩٩٢ لمحمد شكرى، وفى الطفولة" لعبد المجيد بن جلون و" اسمع يا رضا " عام ١٩٥٦ لأنيس فريحة، ومنها " مثل صيف لن يتكرر " عام ١٩٩٩. لمحمد برادة. و" الحى اللاتينى " عام ١٩٥٣ لسهيل إدريس، " وموسم الهجرة إلى الشمال " عام ١٩٦٧ لالطيب صالح، و" لقاء ومرداد " لميخائيل نعيمة"، وثلاثية حنا مينا " بقايا صور" عام ١٩٧٥ و" المستنقع " عام ١٩٧٧ و" القطاف " عام ١٩٨٦ و" وليمة لأعشاب البحر " عام ١٩٨٢ لحيدر حيدر و" البئر

الأولى " عام ١٩٨٧ لجبرا إبراهيم جبرا "، و" هزائم مبكرة " عام ١٩٩٥ نبيل سليمان و" عزيزى السيد كواباتا " ١٩٩٥ لرشيد الضعيف... وقد تصل إلى سلوى جرّاح فى " الفصل الخامس " الصادرة عن دار الانتشار العربى بيروت عام ٢٠٠٥، وأيضًا حنان الشيخ فى "حكايتى يطول شرحها" وهى سيرة ذاتية عن أمها.

***

رابعًا: رواية السيرة الذاتية وتداخل الأنواع:-

نظراً لما يتمتع به النوع من طبيعة مرنة قابلة لاختراق حدوده، مما يساعد على إفراز أنواع جديدة عديدة، تحمل من صفات النوع الكثير، وفى ذات الوقت تتميز بالاستقلالية، فيصعب تصنيفها إلى نوع واحد، فقط صارت - بهذا - نظرية النوع تمثل إشكالية للنقاد خاصة الذين يسعون للبحث عن حدود مائزة بين الأنواع من خلالها ينسب النوع وفقًا لحدود تجنيسية صارمة، فصار العثور على أنواع أصلية مهمة عسيرة فى ظل تداخل الأنواع مع بعضها البعض على نحو ما عرضتُ من تداخل السيرة مع الرواية، مما حدا بالبعض أمثال جورج ماى أن يعلن صراحة " استحالة التمييز الصارم بين الجنسين"(٩٠) فالتداخل بين الرواية والسيرة مستمر مما أظهر قواسم مشتركة بين النوعين لا فى الشكل فقط بل فى الغاية والهدف الذى يسعى إليه على حد قول" ماى ".

-١-

هكذا غامت الحدود المائزة بين الأنواع، وإن كانت هناك أنواع أسبق، على نحو ظهور السيرة الذاتية قبل عام ١٨٠٠ فى اللغات

الأوربية كما ذهب جورى ماى، أو كما ذهب آخرون إلى زمن أبعد قد يصل بدايته إلى " اعترافات القديس أوغسطين " قبل أربعة عشر

السيرة

الثامن

المائل

ومع هذا فالتداخل بين النوعين واضح و لا تخطئه عين... فصارت بذلك أعمال تُنسب إلى" السيرة الذاتية" وإنْ كانت ـ هى نفسها ـ عند آخرين تُنسب إلى نوع " رواية السيرة الذاتية "، وهذا راجع إلى المعايير التجْنيسيّة الصارمة وهذه الطبيعة المرنة، وما نتج عنهما من تداخلات جعلت " لوجون " يغفل أنواعاً عديدة بين "السيرة الذاتية" و" رواية السيرة " فى الميثاق السيرى الذى أصدره، فهى تنسب إلى السيرة الذاتية تارة حسب نسبة " الحقائق " فيها، أو إلى الرواية حسب " التخييل"، ومن ثم صار ميثاق " لوجون " لا يشمل كل الأنواع التى ولدت عبر دائرة (السيرة/ الرواية)، وهو ما دفع جورج ماى إلى أن يستدرك خطأ لوجون ويُصرِّح بوجود أنواع عديدة فى المنطقة الوسطى وعليه أخرج نوع السيرة الذاتية ذات الاسم المستّعار، ووضعه بين (السيرة الذاتية، ورواية السيرة).

هكذا تدخل " السيرة الذاتية الروائية " فى دائرة المنطقة الوسطى التى خَلَقَها لوجون بميثاقه، الذى لا يشمل هذه الأنواع، مما يشير إلى إمكانية الخرق فى ظل تلك المرونة التى تسمح بها حدود النوع، ومن ثم تقف فى هذه المنطقة الوسطى أشكال من الكتابة تأخذ

صفات مائزة عن النوع المنشقة عنه، ومن ناحية أخرى تكشف عن عدم ثبات واستقرار الأنواع، وميوعة حدودها التى تقبل هذه التداخلات التى تُخرِّج/ تُولِّد (الأنواع الهجينة) وهذا ما يقف عائقًا أمام جهود النقاد التى تسعى لوضع حدود تجنيسية صارمة يقف عليها النوع دون أن تُخرق.

-٢-

وكان من نتاج هذا أن شهدت " رواية السيرة الذاتية " - باعتبارها نوعًا تقبل حدوده مثل هذه التداخلات والتقاطعات - مجموعة من التقاطعات مع أنواع كثيرة، وقد برزت هذه التقاطعات من خلال أطر" شكلية " وأخرى " تقنية ". بالنسبة للتقاطعات الخاصة بـ " الإطار الشكلى"،فجاءت لهيمنة " الشكل السيرى " أما التقاطعات الخاصة بـ " الإطار التقنى " فجاءت لهيمنة ضمير المتكلم على السرد، أو بإخفاء الاسم ببدائل أخرى مثل الأسماء المستعارة، أو غيبة الأسماء نفسها.

وأول أشكال التقاطع أو التقارب مع نموذج رواية السيرة الذاتية هو " رواية التكوين" Bildungsro man، وقد أرجع باختين هذا التقارب أو التماثل بين النوعين إلى وجود الشكل الاعترافى أو السيرة الاعترافية Confessional Biography، وتنهض الرواية الاعترافية حسب مفهوم باختين على تبنى الأبعاد الأساسية المضادة فى حياة ما، من الميلاد والطفولة، وسنوات الدرس والزواج، وما تجلبه الحياة من تصاريف وأقدار"(٩٢). أو كما يقول جابر عصفور بأنها " الرواية القائمة على تصور التحولات العاطفية

والنفسية والفكرية التى تنتهى بتضخ بطل شاب، تصقله تقلبات الحياة، أو تصلب عوده ويمكن أن ينتسب هذا البطل انتساباً مباشراً، أو شبه مباشر إلى الكاتب نفسه " (٩٣)

ومن أبرز النماذج التى مثلت هذه التقلبات والتحولات فى حياة البطل " أحزان فرتر " ١٧٧٤ لجوته، حيث ينتسب فرتر الى جوته، مثلما ... سبابه عام ١٩١٦، و ... لذاتية ".

والتى ظهرت أول ما ظهرت فى ألمانيا، وما إن ذاعت شهرتها فى بلد النشأة فى أواخر القرن الثامن عشر وأول القرن التاسع بدأت تنتقل إلى بقية البلدان الأوربية. ووجه الشبه بينها وبين " رواية السيرة " يكمن فى تبنى مؤلفها تحليل نقدى يطرحه عبر وعى بطل الرواية للعصر الذى يعيش فيه على نحو ما فعل توماس مان فى رواية" الجبل السحرى " عام ١٩٢٤، وأيضا جوانترس جراس فى" يوميات سلحفاه " عام ١٩٧٢ وغيرها من الأعمال.

وتأتى "السيرة الاعترافية الذاتية Confessional Autio-graphy كما أسماها ستيفن سبندر لتضاف إلى قائمة الأنواع التى تتقاطع مع (رواية السيرة الذاتية)، وفيها تكون الذات " ذات معترفة " أى (خاضعة لسلطة الاعتراف دون ضغط من أحد)، ومن ثم فتنظر إلى كاتبها من الداخل، فكما يقول سبندر " فكل الاعترافات تنطلق من الذات إلى الموضوع، ومن الأفراد إلى المجتمع والعقيدة وحتى الحيوات الداخلية تكشف عن نفسها بلا خجل، تطرح قضيتها

أمام نظام أخلاقى ينتمى إلى الواقع الموضوعى الخارجى، ومن الأشياء التى تبرهن عليها أنها أكثر الاعترافات بشاعة وخروجاً على المألوف، وعدم قدرة أكثر الرافضين للمجتمع على احتمال وحدتهم ؛ وذلك لأن جوهر الاعتراف أن من يشعر فيه بنبذ المجتمع له يناشد الإنسانية أن تقيم جسراً بين وحدته وجمعيتها.. فقد تكون السيرة الاعترافية سجلاً لتحولات الأخطاء فى مواجهتها للقيم، أو سعياً للبحث عن تلك القيم المبتغاة. أو حتى محاولة تبرير الكاتب من خلال ادعاء غيابها والطعن فى وجودها " (٩٤) وقد تدخل فى إطار هذا النوع " اعترافات القديس أوغسطين " حوالى ٤٠٠ ميلادية، وان كانت متوجهة إلى الكنيسة على الرغم ما فيها من تعارض فى العقيدة المسيحية، حيث المسيحى " غير مطالب بمعرفة نفسة كما تدعو إلى ذلك الحكم اليونانية مثلا، وإنما هو مطالب بمعرفة الله " (٩٥). ومع هذا فقد تطور أمر هذه الذات، فى ظل نظريات علماء النفس والفلسفة، فبدأت الدعوة إلى (النظر فى المرآة) ومدى تأثيرها فى صياغة الأنا الفردية إلى جانب وعى الذات بذاتها وبصورتها فى العالم مثلما أعلن " جاك لاكان ".

ومن أبرز النماذج الممثلة لهذا النوع من السيرة الاعترافية، رواية " قس ريكفيليد " عام ١٧٦٦ لجولد سميث، ورواية السقوط عام ١٩٥٦ لألبير كامى، والسيد نيكولا أو القلب البشرى سافراً لراستين، حيث تعتمد هذه النماذج على ضمير المتكلم والكشف المتدرج للذات".

يضاف إلى التقاطعات السابقة مع " رواية السيرة الذاتية " ما استخرجه جورج مارى من المنطقة الوسطى بين " السيرة الذاتية

والرواية " وهما السيرة الذاتية الروائية، والسيرة ذات الاسم المستعار. وقد سبق أن أَشَرْتُ للسيرة الذاتية الروائية. ومن ثم سأكتفى – هنا – بالإشارة إلى " السيرة الذاتية ذات الاسم المستعار " وهى التى اختار أصحابها كما يقول ماى أن يتخفوا وراء اسم مستعار لسبب أو لآخر" (٩٦) وقد مثل لها برواية هنرى برولار لاستاند، ورباعية أناتول فرانس نوزيار (Noziere) وهى بيارنوزيار، وبيار الصغير، وكتابى صديقى، والحياة السعيدة. ومنها " اللقيطة " لـ (فيولات – لودوك) حيث أشارت المؤلفة بأنها "قصة لم تحدد النوع". وبالمثل " فزازبيلا" للامارتين وقد نشرها ضمن المسارات التى كان يصدرها تباعا فى جريدة الصحافة، ثم نشرت مستقلة، وتحدث عنها فى مذكراته معتبراً إياها " رواية من صميم الواقع " (٩٧) وقد أشار لامارتين لعنصر الخيال الوحيد فى الرواية أنه جعل بطلته " عاملة فى المرجان " والواقع أنها لم تكن تشتغل إلا بـ " طى السجائر " أما عدا ذلك " فحقيقة محض " (٩٨). وبهذا التصريح الذى أعلنه لامارتين أصبح فى حيرة أيدرجها فى صنف الرواية أم فى صنف السيرة الذاتية ؟ !

ومن هنا اضطر "جورج ماى" إلى إعادة تشكيل المنطقة الوسطى لتحوى الأعمال الخارجة والتى لم يَحْوِهَا ميثاق لوجون مما أفرزت نوعًا جديداً لا يستطيع النقد أن يدرجها تحت النوع الذى خرجت عنه لأنها حملت خصائص مائزة وإنْ كانت تحمل من عناصره الكثير.

***

وفى محاولة ميخائيل باختين، لتتبع مسار الرواية الغربية، منذ القدم حتى العصر الحديث، الذى شمل أربعة مغايرات هى (رواية السفر " الرحلة "، رواية الاختبار، رواية البيوجرافيا "والسيرة الذاتية"، وأخيراً رواية التعلم) نلمح الكثير من التقاطعات مع رواية السيرة الذاتية.

فرواية السفر " الرحلة " تتقاطع مع رواية السيرة الذاتية، حيث يرى باخين أن هذا النموذج (رواية السفر) يجهل الصيرورة وتطور الإنسان، حتى " عندما يتحول وضع الإنسان (فى الرواية الشطارية، حيث يصبح الشحاذ غنيًّا، والعامىُّ نبيلاً) فإنه يظل على ما هو عليه " (٩٩)

أما الرواية البيوجرافية، فيشير باختين أن لهذا الشكل امتداداً فى الأدب القديم، (خاصة فى الفترة الأولى لقيام المسيحية، وصولاً إلى اعترافات القديس أوغسطين)، ويعتبر هذه النصوص تمهيداً لظهور الرواية البيوجرافية - العائلية - فى القرن الثامن عشر.

ويذكر باختين خصائص التركيب البيوجرافى، على مستوى الموضوع، حيث " ينبئ عن لحظات نموذجية وجوهرية من كل حياة بشرية (خلافًا للموضوع فى روايتى الرحلة والاختبار) فبرغم أن سيرة البطل هى موضوع الرواية، فإن صورته هو نفسه تكون خالية من أية صيرورة حقيقية: فحياة البطل تتغيّر وتتطوّر فى حين يظل هو ثابتًا " (١٠٠).

وقد أجمل باختين خواص هذا النموذج فى (الزمن، والعالم، والبطل)، فبالنسبة للزمن، يرى باختين أن هذا النموذج يجعلنا نرى

ظهور الزمن البيوجرافى بطريقة واقعية، تربط عناصره بسيرورة الحياة، وتتيح تعرّف كل حادثة، بعكس ما هو عليه فى زمن المغامرة، والزمن الخرافى " (١٠١).

وبالنسبة للعالم، يذكر باختين أنه يكتس بدوره فى الرواية البيوجرافية، طابعًا خاصًا، إنه يكف عن أن يكون مجرد خلفية للبطل الأساسية، وهذا ما يتيح لهذا التشخيص للعالم أن يتخطى التبعثر الطبيعى للرحلة من جهة، وإغرابية رواية الاختبار، وأمثلتها التجريدية من جهة ثانية (مثلما نجد فى رواية البيوجرافيا العائلية)من نوع " حكايات توم جونز اللقيط "١٧٤٩ لهنرى فيلدينج"(١٠٢).

وفى حديث باختين عن المسار الرابع " رواية التعلم " يقترح أن يطلق على هذا النموذج- نظراً لما يندرج تحته، أو ما يمكن فصله تبعًا لصورة البطل – رواية " تشكّل الإنسان " وينجز تحت هذا التصنيف خمسة نماذج ومنها (الرواية البيوجرافية والسيرة الذاتية)، ويرى أنه فى هذا النموذج تختفى دائرية الزمن، وتصبح السيرورة، ثمرة لمجموعة من الظروف والأحداث والمشاريع التى تغيّر حياة ما مثل روايتا " توم جونز " لفيلدينج، و" دافيد كوبرفيلد "ديكنز" (١٠٣).

هذه التقاطعات السابقة، تشير إلى وجود تحولات متلاحقة لشكل الرواية منذ القدم، داخل بنية مرنة، كما يقول محمد برادة "تستوعب التنوع فى التركيب والموضوعات وصورة العالم " (١٠٤).

خامساً:مفهوم رواية السيرة الذاتية:

لم يظهر مُصطلح به قدر – إلى حد كبير – من المرونة، مثل هذا المصطلح " مصطلح رواية السيرة الذاتية " تلك المرونة التى تجعل

حدوده غير ثابتة، بل متآزرة مع أجناس أخرى قريبة. فصار هذا النوع دائم المراوحة بين جنسين مختلفين هما جنسا " السيرة الذاتية والرواية " وقد وصلت المرونة فى أقصاها إلى عدم اهتداء النقاد لصيغة موّحدة للمصطلح بل على العكس، جاء المصطلح تحت مسميات متعددة، وإن كانت تشير إلى المضمون ذاته.

فهم تارة يُغلبون جنس "السيرة الذاتية" على الرواية، وبذلك يُقدِّمون " السيرة " على الرواية فيصير المصطلح " السيرة الذاتية الروائية " كما تراه يمنى العيد (١٠٥) وتارة يقدمون الرواية على السيرة فيصير " رواية السيرة الذاتية " كما هو عند فيليب لوجون، وجابر عصفور(١٠٦) وتارة ثالثة يحذفون لفظة (الذاتية) ويجعلون المصطلحين " صفة وموصوف " فيصير " السيرة الروائية " كما هو عند عبد الله إبراهيم (١٠٧). وأخيراً هناك من يراها " السيرة الذاتية المصوغة فى قالب روائى " (١٠٨) هكذا يأخذ المصطلح صيغًا مختلفة، لكنها تشير جميعاً إلى مضمون واحد، هو تداخل النوعين فى (مزيج واحد). لكن أيهما أسبق من الآخر ؟ السيرة أم الرواية ؟. ليس فى النشأة وإنما فى الترتيب، هذا موضوع الخلاف بينهم، الذى لم يأخذ موقف رفض صيغ الآخرين؟! ومثلما حدث الاختلاف فى تحديد صيغة توفيقية تجمع النوعين المرتبطين بوشائج عدة لدى النقاد، حدث على الجانب الآخر قدر من الاختلاف فى التعريف.

-١-

أما مفهوم" رواية السيرة " عند نقاد الغرب، فهى كما يعرفها باسكال " بأنها " تلك الرواية التى تتمركز حول التجارب التى تشكل

الشخصية وتبلورها وليست مجرد رواية تتخلق حول تجربة حقيقية متفردة وبارزة " (١١٠). أما أهم هذه التعريفات فهو تعريف لوجون الذى أخذ عنه معظم النقاد، حيث المصطلح يُطلق من وجهة نظره على " كل النصوص التخيلية التى يمكن أن تكون للقارئ فيها دوافع ليعقد انطلاقا من التشابهات التى يعتقد أنه اكتشفها أن هناك تطابقًا بين المؤلف والشخصية فى حين أن المؤلف اختار أن ينكر هذا التطابق، أو على الأقل اختار ألا يؤكده " تعريف لوجون كما هو واضح، ينصرف كلية إلى القارئ فى ظل وجود التشابهات التى يمكن أن يكتشفها بين المؤلف والشخصية، وبذلك يعلى من شأن القارئ، الذى وضع من أجله مواثيق عقد القراءة، التى يلتزم الكُتَّاب بالإقرار بوجودها دون الإغضاء منها. وقد آثر الباحث أن يرجئ تعريف لوجون ليؤكد مدى انعكاس تعريفه على معظم التعريفات السابقة، التى جاءت مادتها الأساسية متكئة على عنصرين أساسيين هما عنصر التخييل، وعنصر الميثاق وهما خلاصة تعريف لوجون.

-٢-

من أقدم التعريفات فى الأدب العربى للمصطلح تعريف الدكتور يحيى إبراهيم فى (الترجمة الذاتية فى الأدب العربى الحديث) عام ١٩٧٥، وإن كان قد جاء بعد مفهوم عبد المحسن طه بدر فى (تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر) عام ١٩٦٣، الذى لم يقدم تعريفًا منهجيًا بالمعنى الحرفى، بقدر ما قدم وصفًا للرواية التى يمكن أن تندرج تحت هذا المصطلح. وقد عُرف المصطلح عند يحيى إبراهيم بـ(الترجمة الذاتية المصوغة فى قالب روائى)، وعرّفها بأنها " هى التى

يتوافر فيها الشروط الفنية لها، من حيث إن المؤلف يكشف عن الغاية من وراء كتابه ترجمة ذاتية فى هذا الإطار من القالب الروائى، أنها

... (المتكلم

... لمباشرة

... ة بحيث

... يحيى

إبراهيم، حيث بهذه الشروط التى تضمنها المفهوم، أخرج أعمالاً، كان بعض النقاد أمثال عبد المحسن طه بدر قد وضعها تحت حدود النوع مثل الأيام لطه حسين، عودة الروح ويوميات نائب فى الأرياف "لتوفيق الحكيم، و" سارة " للعقاد، وثنائية المازنى إبراهيم الثانى وإبراهيم الكاتب " ومرجع خروج هذه الأعمال - فى ظنه - من تحت دائرة النوع. أن أصحابها لم يكشفوا عن الغايه (١١٢) التى هى أساس التفرقة بين ما يدخل فى إطار النوع مثل " العنقاء " للويس عوض ١٩٦٦، التى ضمنها الغاية، والعجيب أن الدرس النقدى لا ينظر لهذه الغاية التى لا وجود لها فى ظل " الميثاق الروائى " الذى وضعه لوجون على غرار ميثاق السيرة (١١٣).

كما أن هذا المفهوم يقدم شرطًا ليس حكرًا على السيرة الذاتية، فالناقد يريد أن يلزم صاحب السيرة بأن يستخدم (ضمير المتكلم) ك " أداة فنية للتعبير عن التجربة "، وهذا بالطبع فهم محدود لاستخدامات الضمائر فى السرد، فطه حسين استخدم فى " الأيام " الضمير الثانى (الهو) الغائب. ومع هذا فالعمل ينتمى بإجماع النقاد إلى " رواية السيرة "، أما كونه اعتمد على الضمير الغائب بدلاً من

المتكلم فقد أتاح للمؤلف كما يقول جابر عصفور " أن يتحدث عن نفسه كما لو كان غيره، وكما لو كان يتطلع إلى نفسه فى مرآة تُتيح له معاينة إن لم تكن محايدة فهى قريبة من الحياد " أو يستخدمه كنوع من إعطاء الراوى نفسه مساحة، بابتعاد الذات عن الدفق الانفعالى المباشر، بالإضافة إلى هذا الإجراء فى استخدام ضمير الغائب. ما تقوله " فدوى مالطى دوجلاس " ليس مُستغربًا، من حيث تم استخدامه فى السيرة الذاتية فى الغرب على نحو ما فعلت جبيرترود ستاين فى كتابها السيرة الذاتية " أليس بـ - توكلاس" (١١٤)

أما الاحتراز الثالث على مفهوم يحيى إبراهيم، هو اشتراطه لجوء الكاتب إلى " السرد المباشر لرواية الأحداث فى تعاقبها دون أن يتوسع فى النصية الروائية، بحيث تجنح به عن الحقيقة التاريخية "، فى حين يُجمع معظم نقاد رواية السيرة الذاتية، أن كاتب السيرة فى هذا القالب، ليس مَعْنيًّا بالتتابع الزمنى للأحداث أى سردها على نحو تعاقبى. حيث لجوء الكاتب لهذا هو فى حد ذاته كفيل بإبعاده عن هذا الإلزام المقيد فى نموذج (السيرة الذاتية)، كما أن اعتماده على التقنية الروائية ليس جنوحًا به عن الحقيقة التاريخية، حيث معروف أن الإطارين (التخييلى والواقعى) فى دائرة " رواية السيرة " متلازمان، فالتخيل متحقق بالدرجة التى تُعطيها له مساحة الرواية، والالتزام بالإطار المرجعى أيضًا، إلى جانب أن لجوء الكاتب لهذا القالب فى حد ذاته لا يعطى القارئ حرية المطابقة الكاملة بين النص والواقع المرجعى، بعكس السيرة التى أحد شروطها هو مطابقة

القارئ بين الهويات الثلاث (المؤلف/ الراوى/ الشخصية)، وإنما المطابقة تتم بين بعض عناصر السيرة وليس كلها وإن جاءت بعض الأعمال لتشير إلى التطابق التام مع أنها فى قالب " رواية السيرة " مثل "أطياف " لرضوى عاشور و" الوسية " لخليل حسن خليل، "بيضة النعامة " لرؤوف مسعد. فهذا استثناء وليس قاعدة ملُزمة.

ومن يم (بهذه

الشرو فى قالب

روائى " تعريف

لوجون " الشهير.

أما الدكتور جابر عصفور فرواية السيرة الذاتية عنده، هى " الرواية التى تنطوى على حياة كاتبها، بعضها أو كلها كاشفة له دلالة إنسانية عامة بواسطة التجسيد العينى لأحوال هذه الحياة فى تفردها الشخصى " قد يبدو تعريف الدكتور جابر، أكثر حرفية فى تحديد مضمون التعريف مع تأكد الالتزام بالشكل الروائى القائم على التخيل دون تحديد لهذه الوظيفة، وإن كانت تُفْهم من سياق لفظة الرواية التى يُصدر بها التعريف، كما أنه يشير إلى علاقتها بالمؤلف من خلال الإشارة إلى جزء من حياته أو كلها، من خلال التأمل المدقق لهذه الذات، دون النظر فى مرآة الآخرين.

هذا المفهوم متحقق فى معظم روايات النتاجات الأولى، التى أشار إليها عبد المحسن طه بدر بـ " رواية الترجمة الذاتية " كبداية للرواية الفنية، إلى روايات المرأة فى جيل التسعينيات مثل (نورا أمين، ومى التلمسانى، وعفاف السيد وغيرهن....). فمثلا يوميات

نائب فى الأرياف " عام ١٩٣٧ لتوفيق الحكيم، تتناول جزءًا من حياته، وهى الفترة التى قضاها فى العمل وكيلاً للنائب العام فى إحدى قرى الأرياف، أما " عصفور من الشرق " عام ١٩٣٨، فتتناول الجزء الخاص بفترة الدراسة بفرنسا للحقوق، وانصرافه إلى الفنون. وفى " دنيا زاد " عام ١٩٩٧ لمى التلمسانى، تُمثِّل تجربة حقيقية عاشتها المؤلفة بعد موت الطفلة " دنيا ". هكذا يكون تعريف الدكتور جابر عصفور أكثر اتساقًا مع مضامين (روايات السيرة الذاتية). خاصة فى الجزئية المُحدِّدة لشكل التناول لهذه الحياة (بعضها أو كلها).

"ورواية السيرة الذاتية " عند " عبد الله إبراهيم " هى " نوع من السرد الكثيف الذى يتقابل فيه الراوى والروائى، ويندرجان معا فى تداخل مستمر ولا نهائى، يكون الروائى مصدراً لتخيلات الراوى، الكيان الجسدى والنفسى والذهنى للروائى يشرح ويعاد تركيبة فى الذاتية تشحن بالتخيل " (١١٥).

يتكئ عبد الله إبراهيم فى تعريفه على جزئيتين الأولى، خاصة بـ (التطابق بين الروائى والراوى)، وإن كان التطابق عنده يتمثل فى عملية التداخل، أو مصدر التخييل، أما الجزئية الثانية فهى خاصة بـ " التجربة الذاتية "، فهى ليست تجربة واحدة، وإنما هى تجربة يُعاد شرحها وتركيبها من خلال تخيلات الراوى، بالإضافة إلى شحنها بعنصر التخييل فلا تقتصر على الواقع المرجعى الصرف. كما يشير إلى طبيعة النوع الذى يحمل هذه التجربة، يقصد (الرواية) لما لها من قدرة على اقتفاء التخييل من خلال تخيلات الراوى، وعند " خيرى دومة

" هى" عمل فنى متخيل ينهض على أحداث ووقائع من حياة صاحبه مهما كان الواقع مغمورًا " يميل الدكتور خيرى فى تعريفه إلى التدقيق المنهجى من خلال الربط بين (المتخيل والواقع) دون شروط، ولكن التذييل بقوله " مهما كان مغموراً " تضع الباحث فى حيرة حيث شهرة الكاتب هى الأساس فى "السيرة الذاتية" لأن القارئ لا يُقبل على عمل لا يعرف عن صاحبه شيئًا وإن كان فى فترات معينة انتشرت تراجم للصوص والراقصات والمنحرفين " (١١٦).

أما الدكتور سيد البحراوى فيرى أن " رواية الترجمة الذاتية كما أسماها لا تشترط أن يعترف المؤلف بأن عمله يجسد جزءاً من حياته، وإنْ كانت هناك إشارات خاصة بالزمان والمكان، والتواريخ والأماكن والأسماء التى قد تربطه معها علاقات خاصة " (١١٧).

يقترب الدكتور سيد البحراوى فى تعريفه من " فكرة الميثاق " التى أعلنها لوجون، خاصة (الميثاق الروائى)، الذى يتمثل فى الإنكار من قبل المؤلفين، بأن هذا العمل يُمثل حياتهم، أو بمعنى أدق (عدم التطابق بين المؤلف والراوى). وإلى جانب هذا يعول الدكتور سيد أساسًا على القرائن الكاشفة لماهية النوع، التى من خلالها يتحقق لدى القارئ وعى كامل بأن النص الذى بين يديه، يمثل تجربة لصاحبه.

أغرب التعريفات التى طُرحت للمصطلح، هو ما قدمته الدكتورة شيرين أبو النجا حيث الخلط واضح بين المصطلحات وإن كان مضمون التعريف يندرج تحت ما أسماه النقاد (رواية السيرة الذاتية) " التى لا تطابق تمامًا الواقع وقد تكون هذه السيرة قصة حياة

بأكملها أو جزء معين منها، ولكن فى كل الأحوال لابد أن يكون هناك رؤية معيارية للكاتبة أو الكاتب تحدد ما يجب إهماله وما يجب التركيز عليه ولا يهم فى النهاية من هذه العملية الانتقالية سوى تماسك البنية النصية وهو التماسك الذى يعرض تشاؤم أو تفتت الذات الكاتبة.... (وفى النهاية) ترى أنها.. تأخذ منطقيًا شكلاً روائيًا " (١١٨)

على البرغم مما يؤخذ على مفهوم الدكتورة شيرين أبو النجا من خلط فى استخدام المصطلحات حيث تستخدم مُصطلحًا، وفى ذات الوقت تقصد آخر، فإن هذا المفهوم – لو تغاضينا عن هذا الخلط – فإنه يشير إلى الكثير من التدقيقات والإلزامات التى تجعل النص لا يخرج عن ماهية نوع محدد سلفًا ومن هذه الإلزامات " الرؤية المعيارية " التى تتوازى مع التخييل، بالإضافة إلى عنصر " الانتقاء وعدم التطابق مع الواقع "، وأيضًا عدم الاعتناء بـ " التتابع الزمنى "، بقدر" الاعتناء والاعتداد بالذات والشكل الروائى"، كل هذه الإلزامات تعد شروطًا خاصة بالنوع والخروج عنها يعنى خرقًا للميثاق.

***

الرابط الوحيد بين جميع هذه التعريفات السابقة هو التركيز على حياة المؤلف أو تجربته الشخصية سواءً أكانت كلية أو جزئية كما فى مفهوم عصفور، أو كلية مطلقة وان كانت مقيدة بميثاق كشف الغاية كما فى مفهوم يحيى إبراهيم، أو من خلال وجود بعض التشابهات كما فى مفهوم لوجون أو الروائى " مصدراً لتخييلات الراوى " كما فى مفهوم عبد الله إبراهيم.

وقد ارتأيتُ أن أُقدِّم مفهومًا لمصطلح رواية السيرة الذاتية، فيه من الضوابط التى تمنع تداخل الأجناس المشابهة وفى ذات الوقت تعطيه الاستقلالية والتفرد فى قبول الأعمال التى تنطبق عليها شروط التعريف، وبهذا يكون المفهوم كما عرفته يمكن أن يطلق على " كل عمل فنى متخيّل تتقابل فيه الأنا الساردة مع الذات المستعادة جزئيًا أو كليًا بحيث ينهض - أساسًا - على التجربة الذاتية والوقائع والأحداث، بعد صياغتها فنيًا فى إطار تخييلى روائى ويمكن للقارئ من خلال قرائن ميثاقية أن يتحقق من التشابهات والأصداء، دون حاجة إلى اعتراف أو إقرار من المؤلف ".

التعريف الذى قصدته يرتكز على عنصرين اثنين من خلالهما يتحقق للقارئ إمكانية أن يقرن النص إلى نوع (رواية السيرة الذاتية) دون حاجة إلى اعتراف الكاتب بأن العمل يمثل جُزءًا من حياته أو كلها أو غيرها من الإقرارات التى يتأكد من خلالها تطابق الهويات الثلاث: المؤلف والبطل والسارد.

أول هذه العناصر: هو عنصر التخييل الذى يُحدِّد الإطار الشكلى للنوع الروائى، وفى ذات الوقت يَبْعُد بالنص عن السيرة الذاتية التى لا نقول أنها تفتقر إلى التخييل ولكن عنصر التخييل مؤطر باستعادة الذات فقط. ثانى هذه العناصر: هو عنصر المواجهة بين الذاتين: الذات الساردة وذات المؤلف المستعادة حتى يتحقق للذات الساردة القدرة على مراجعة مواقفها، وتصحيح مواضعها، دون الحاجة إلى القول بأنه عدول عن المواقف كما يحدث فى السيرة الذاتية، فعنصر التخييل السابق يسمح بهذا دون أن يكون موضع اتهام كما يشير

هذا العنصر خاصة الذات المستعادة ذات المؤلف إلى التجربة الذاتية (الجزئية أو الكلية).

" دوافع لجوء الكُتّاب إلى رواية السيرة الذاتية ":

ثمة تساؤلات تطرح نفسها فى هذا السياق، هل هناك فروق جوهرية بين النوعين (السيرة الذاتية) و(رواية السيرة الذاتية)، تجعل من نوع (رواية السيرة) أكثر رحابة من نوع (السيرة) فى تقبل صيغ استعادة الذات بكافة أشكالها من قبل الكتّاب؟! أو سؤال آخر من نوع؛هل هناك عوائق تحول فى السيرة الذاتية، دون تمرير ما يُريد الكاتب بخلاف رواية السيرة؟!

-١-

من المبررات التى يسوقها الكتاب (مباشرةً أو ضمنيًا) للجوء إلى كتابة سيرهم على نمط" رواية السيرة " أو " الشكل الروائى " كما يفضلون، دون السيرة الذاتية، هو ما يوفره شكل الرواية من مساحة " للبوح " غير المقيد بعقد مع القارئ، فالشكل الروائى يُعطى المؤلف مساحة من التحرر من متطلبات السيرة الذاتية التى أساسها (الميثاق المرجعى) أو الأحداث والوقائع، التى تتطابق كليةً مع شخصية المؤلف.. فالشكل الروائى يُتيح هذه المساحة (غير المقيدة بعقد) من خلال " المحافظة على نسب الأشياء، ومن إيراد للتافه والجليل ومن رسم الشخصيات رسمًا موضوعيًا فى استقلال عن الرؤية الذاتية للرواية ؛ ومن مساحة بوح تتسع لمختلف التفاصيل التى قد تهم القارئ وقد لا تهمه " (١١٩)

كما أن الشكل الروائى يتيح الانتقاء والاختيار، وهو مبدأ مُنْتَّفٍ

تماماً مع نموذج " السيرة الذاتية" فالكاتب فى رواية السيرة يتحقق له هذا المبدأ، لعدة اعتبارات أهمها أنه غير مُلزم برصد تفاصيل حياته كاملة داخل الخيط السردى، وإنما ينتقى منها شذرات، أو بلورة لمسار حياته أو على الأقل رؤيته لهذه الحياة، فهو يختار جزءاً منها يرتبط ارتباطًا جوهريًا بخيط السرد الذى يسير بحذا مع (الخيط السيرى)، وهذا واضح فى العديد من الأعمال التى انتهجت نمط " رواية السيرة " مثل " دنيا زاد " (١١٩) لمى التلمسانى، حيث ترصد المؤلفة داخل نصها مشهداً واحداً من حياتها، مشهد ميلاد الطفلة دنيا وموتها.. دون إسهاب للخروج من هاتين اللحظتين لحظة الميلاد.. والموت.

وبالمثل لطيفة الزيات فى "حملة تفتيش.. أوراق شخصية" فالحدث الجوهرى داخل النص هو الحالة التى شعرت بها داخل السجن، ومن ثم رؤيتها للواقع من هذا المنظور، فالخيط السيرى داخل العمل يأتى كنوع من التصالح مع الذات.

-٢-

وهناك من الفروق ما يخص عملية الكتابة نفسها (أى خلق وتشكيل النص) فعلى الرغم من كثرة الضوابط والقرائن التى وضعت أمام كاتب السيرة، فإنه أكثر تحرراً من كاتب السيرة فى القالب الروائى، الذى تقيده - أساسًا - ضوابط الرواية. فعلى العكس مما ذكره أندريه موروا بأن" كاتب السيرة يعانى أكثر مما يُعانى كاتب الرواية " (١٢٠) فالمتدبر لطرائق كتابة رواية السيرة الذاتية يجد أن المؤلف يقف أمام عنصرين أساسين: الأول: يرتبط

بالسيرة الذاتية، وبالأخص فى عملية الاسترجاع من الذاكرة، وعملية الاسترجاع أو إعادة المخزون الثقافى من الذاكرة ليست سهلة،

... رض لما

... عليه فى

... السيرة

... رة ليس

بالضرورة يجب ذكره فى رواية السيرة.

ومن الفروق – أيضًا – ما طرحه من قبل الدكتور يحيى إبراهيم فى كتابه " الترجمة الذاتية فى الأدب العربى الحديث " عندما ناقش الأعمال الروائية الأولى لطه حسين، وعباس العقاد، وهيكل. فأثناء تحليله لهذه الأعمال انتهى إلى نتيجة مفادها(١٢١) أن هذه الأعمال ليست من جنس (رواية السيرة الذاتية) لأن كُتّابها أغفلوا شرطًا مهمًا يتحقق به الانتساب إلى (رواية السيرة) وهو (الكشف عن الغاية والقصد). فهذا الشرط عدّه يحيى إبراهيم فارقًا للكشف عن السيرة الذاتية ورواية السيرة، فالإفصاح عن الغاية كما يقول يحيى إبراهيم " أمر خليق بالمترجم لذاته وإيضاح غرضه، اعتمادًا على ذكاء القارئ الذى فى مستطاعه أن يستنتجها بعد فراغه من قراءة عمله، هو إخلال بالصراحة، وهى عنصر هام من عناصر الترجمة الذاتية "

ربما كان كاتب السيرة الذَاتية فى كتابته على غِلاف النص كلمة (سيرة) هو نوع من الإفصاح عن الغاية حيث العقد/ الميثاق يشير إلى أن النص هو سيرة حياة الشخص المكتوب اسمه أسفل العنوان. أما فى

حالة المؤلف الذى يكتب سيرته فى (صيغة القالب الروائى) فإنه من وجهة نظر الدكتور يحيى محتوماً عليه أن يُفصح عن غايته، فيكشف عن أنه إنما يكتب ترجمته مؤثراً لها هذا القالب الفنى " (١٢٢) فهو بهذا الإفصاح يُساعد على إزالة اللبس حيث " لا يتلقاها القارئ على أنها رواية، بل يتلقاها على أنها التاريخ الحقيقى لكاتبها "(١٢٣)

من مجمل قول الدكتور يحيى إبراهيم يتضح أن كاتب الترجمة الذاتية فى القالب الروائى مَعْنىٌ بالأساس بالإفصاح عن هذه الغاية ؛ حتى يزيل اللبس أمام القارئ، ويُحدِّد جنس العمل الذى يقرؤه، ومن ثم يُهيئ نفسه لنوع القراءة التى تتلاءم مع طبيعة النوع سيرة أم رواية سيرة. وعلى العكس مما ذكر الدكتور يحيى يتضح أن الذى هو معنىٌ بإبراز هذه الغاية هو كاتب السيرة الخالصة، وليس كاتب رواية السيرة، حسب ما وضّح " لوجون " فى الميثاق الذى أعدّه للنوعين، فكاتب السيرة مَعْنىٌ بإبراز هذه الغاية بطرق شتى، سواء أكانت بصيغ مباشرة على نحو ما فعل أحمد أمين فى سيرته " حياتى " فقال فى المقدمة " فلماذا لا أؤرخ حياتى لعلّها تصوِّر جانبًا من جوانب جيلنا، وتصف نمطًا من أنماط حياتنا، ولعلّها تفيد قارئًا وتعين مؤرخًا "(١٢٤). وبالمثل أفصح توفيق الحكيم عن غايته فى " سجن العمر " حيث قال " هذه الصفحات ليست مجرد سرد وتاريخ لحياة، إنها تعليل وتفسير للحياة، إنى أرفع عنها الغطاء عن جهازى الآدمى لأفحص تركيب ذلك (المحرك) الذى نسميه الطبيعة أو الطبع، هذا المتحكم فى قدرتى، الموجه لمصيرى من أى شىء صُنع ؟ من أى الأجزاء شُكِّل ورُكِّب " (١٢٥) بل يحاول الحكيم أن يُفرّق بين غرضى النوعين، وذلك فى حوار أجراه معه فؤاد دوارة فيقول:

" لا أستطيع أن أسمى أى عمل فنى ترجمة ذاتية، إلا إذا كان مكتوباً بهذه النية، وهذا الغرض بالضبط، أى أن يقول لنا المؤلف هذه هى مذكراتى، أو هذه حياتى، ويكتبها بأسلوب السرد المباشر " (١٢٦) ومن ثم نفى أن تكون " عودة الروح وعصفور من الشرق، ويوميات نائب فى الأرياف " سير ذاتية لأن من وجهة نظره أن " وجود تشابه بين حياة

أبطال ... و الدارس

الحق ... بها عوامل

كثيرة ... "(١٢٧)،

وبهذا يشير إلى انتماء هذه الروايات إلى نوع رواية السيرة الذاتية الذى يقبل التنوع والتداخل وعدم الإقرار المسبق من قبل المؤلف بأنها حياته.

أما الكتّاب الذين اختاروا القالب الروائى لكتابة سيرهم الذاتية، فلم يوجد واحد منهم اعتنى بإظهار قصده أو غايته، بل حاول الكثيرون منهم نفى ارتباط هذه الأعمال بحياتهم الشخصية، وهذا ما أكده توفيق الحكيم سابقًا، وإن كان يعتبرها " مصادر تنوير تكميلية " وهو واضح أيضًا فى حالة بهاء طاهر حيث يربط النقاد بين شخصية الصحفى فى رواية " الحب فى المنفى " وشخصية بهاء الحقيقية، لكنَّ بهاء نفسه ينفى ويُصر على " إنها رواية أساسها الخيال، ولكن هناك مع ذلك أشياء حقيقية"(١٢٨)

-٣-

ومن الفروق – أيضًا – ارتفاع نسبة رواية السيرة الذاتية (كميًّا وكيفيًّا) بالقياس إلى كتابة السيرة الذاتية (التى يكتبها أدباء)، وهذا الارتفاع فى النسبة – كما يرى الدكتور جابر عصفور – دال ينطوى

على أكثر من دلالة، الدلالة الأولى تتعلق بعلاقة جنس الرواية نفسه بفن السيرة الذاتية فى الدائرة الخاصة بالإمكانات النوعية التى ينفرد بها كل جنس ومن ثم تحديد درجات المباح أو المنهى عن النطق المباشر به فى الكتابة الذاتية، وتنصرف الدلالة الثانية إلى طبيعة أو نوع الاستجابة التى يستجيب بها المجتمع إلى " أشكال الإفضاء أو الاعتراف الشخصى التى لا تفارق هموم الذات الفردية وهواجس رغباتها " (١٢٩)

بهذه الدلالات يضع الدكتور جابر عصفور السيرة الذاتية وإمكاناتها فى مواجهة مع رواية السيرة، وتغليب الثانية على الأولى لما توفره (الرواية) من قناع يتخفى خلفه الكاتب، وتمرير ما يُريد تمريره دون إلزام منه بأن ما يكتبه عن نفسه (سيرة ذاتية)، خاصةً فى ظل ظروف مُجتمع مُشبّع بإجهاض كل ما يتنافى مع القيم والأخلاق، التى هى فى نظره (تابوهات) مُقدّسة يُحرَّم انتهاكها أو الاقتراب منها، وهذا ما حدث مع صنع الله إبراهيم فى روايته " تلك الرائحة " ١٩٦٦.

هذه المصادرات الفكرية للعمل على الرغم من أنه يقع فى دائرة (التخييل) – على الأقل من وجهة نظرهم – جاءت كاستجابة لرد فعل المجتمع (وبخاصة المجتمع العربى) الذى تحكمه مجموعة من الضوابط والأعراف الناشئة عن التربية الدينية والتقاليد والقيم وسائر المحرّمات التى تأبى على الكتابة أن تخترقها، وإلا وقعت فى دائرة المحظور والمنتهِك (بكسر الهاء) لهذه التابوهات، وبالتالى يتعرض الكتّاب لأقسى العقاب فى ظل هيمنة الحراس المتزمتين

للثقافة التقليدية " التى يصل قمعها إلى درجة العنف العارى الذى يبدأ بالكلمة مثلما حدث من مصادرات لأعمال كثيرة منها " أولاد حارتنا " لنجيب محفوظ، و" تلك الرائحة " لـ صنع الله إبراهيم، و" الخبر الحافى " لمحمد شكرى، وأخيراً ما حدث مع إدوار الخراط من مصادرة روايته " ترابها زعفران " فى معرض الكتاب (١٣٠) وقد ينتهى هذا العنف العارى إلى القتل (١٣١) أو التحريض عليه، مثل محاولة طعن نجيب محفوظ فى رقبته على يد أصولى متطرف.

ولا يختلف فى هذا إذا كان كاتب السيرة رجلاً أو امرأة، لكنَّه فى حالة المرأة يزداد الأمر حدة وعنفًا مثلما حدث فى حالات " ليلى العثمان وعاليه شعيب، وفاطمة العلى " فى الكويت، وقد وصل هنا – إلى قمة التعصب عندما أصدر مفتى الديار المصرية " نصر فريد واصل " – آنذاك – بتحريم ما تكتبه المرأة خاصةً ما يدخل فى دائرة الاعتراف وهذا ما صرّح به لسؤال عن أدب الاعتراف، قال " لا يجوز للمرأة أن تُؤَلِّف كتابًا تعترف فيه بما أمر الله بستره، وهو ما يُطلق عليه أدب الاعتراف، فالشريعة الإسلامية لا تقر ذلك، وهذا ليس من باب الحجر علي التفكير والرأى، إنما الأمر يتعلق بالحفاظ على كيان الأسرة، والعلاقة الزوجية الخاصة التى أحاطها الإسلام بكل التقدير والاحترام والرعاية والمحافظة على أسرارها وخصوصيتها لمصلحة الفرد والجماعة على حد سواء " (١٣٢)

وقد واصلت الأصولية(١٣٣)التى حرَّمت مثل هذا النوع من الإبداع تأثيرها على الأديبات، فها هى عفاف السيد تمتثل لآراء الأصوليين وترتدى الحجاب، وترى فيما تكتبه نوعًا من الحرام، فتقول

" قطعًا وبعد ارتدائى الحجاب بدأ العد التنازلى لعلاقتى الحميمة بأوراقى، وكان ذلك البداية لفقدى حريتى، ولم يبقَ سوى واجبات إجبارية سقطت فى هوة: نعم الكتابة حرام، فكرة واجهتنى بها الأخوات فى الجماعة الأصولية التى أنتمى إليها إذ أقنعونى بأن الإبداع فعل شيطانى " (١٣٤)

فحكم المؤسسة الإسلامية سواء الشرعية والمتصدر آراؤها (المفتى)، أو غير الشرعية (الجماعات الإسلامية) بأن إبداع المرأة خاصةً ما يدخل فى دائرة (الذات) وحضورها حرام، وعند المؤسسة الشرعية (فعل شيطانى) فى ظل هذا التوجه الذى صادر (الإبداع عند المرأة) تصبح (السيرة الذاتية) بمعناها العارى نوعًا من فتح النار والدخول فى صراعات تبدأ بالتكفير وتنتهى بالقتل. مثلما أطلقت شواظ النار على نوال السعداوى ومصادرة كتاباتها لجرأتها (١٣٥)، وتخطيها دائرة المحرّمات، تكون الحاجة إلى رواية السيرة الذاتية حاجة مُلحة فى هذه المنطقة بالذات، كمنقذ تستطيع الكاتبة (على وجه الخصوص) والكتاب (بصفة عامة) أن يمرروا ما يرفضه المجتمع عند صياغته المباشرة، باعتبار أن جنس الرواية واقع فى دائرة (التخييل) ومن ثم لو حدث تشابه لا يستطيع القارئ أن يربط بين المؤلف والشخصية والإطار المرجعى فى العمل.. لأنه ما زال فى دائرة (التخييل) التى تسمح بها مفردة (رواية) وهى تتيح له فرص التحليق حول التابوهات أو خرقها دون أن يقع فى دائرة المحظور أو المنهى عنه، بعكس السيرة التى تعد انتهاكًا صريحًا لميثاقها.

***

تحولات الذات.. وتحولات الواقع: عبر المتخيل السردى:

تتسم الهوية أو الذات، طبقًا لما عُرِفَ فى العلوم الاجتماعية، المعاصرة، بنظريات الذات أو الهوية theories of identity of self " ،بأنها ذات صيرورة اجتماعية، نفسية ثقافية، وليس معطى بيولوجيًا، وثانيها أنها كصيرورة تتحول وتتبدّل وتخضع للعديد من المؤثرات، التى تسهم فى تبديل تصوٌرها لذاتها ووعيها بالآخر(١٣٦)

ومن ثمّ يجدر بنا، عرض السياق الذى ظهرت فيه الخطابات، لدراسة التحولات التى مرّ بها المجتمع، ومدى تأثير هذه التحولات على الذات، بسبب التفاعل المستمر بين الذات وسياقاتها من ناحية، وبين تغيرات السياق وتجولات الخطاب الذى يصدر عنها من ناحية، ومن ثم لا يمكن إغفال (تحولات الواقع) فى دراسة تطور الذات خلال بحثها عن شكل يُحدِّد هويتها سواءً أكانت ذاتًا متأرجحة مثل ذات " الساق على الساق " لأحمد فارس الشدياق، عام ١٨٥٥، أم ذاتًا واثقة مثل ذات " الأيام " عام ١٩٢٩لطه حسين، و" أنا " عام ١٩٦١ للعقاد، أم ذاتًا متشككة مثل ذات محسن فى" عصفور من الشرق" عام ١٩٣٩ لتوفيق الحكيم، أم ذاتًا تندمج فيها الذات الفردية مع الذات الجماعية مثل ذات " الباب المفتوح " أم ذاتًا طموحة/ متمردة مثل ذات دارية فى " دارية " عام ١٩٩٨ لسحر الموجى.

كل هذه الذوات وما تحمله من صفات تؤكد فعل مؤثر المحيط الخارجى فى تشكيلها وتكوينها، كما تشير أيضًا إلى الالتصاق بفعل مؤثر خارجى/ مرتبط بالواقع وتحولاته ؛ لتندمج مع الذات الجمعية/ الجماعية/ ذات الوطن وهذا ما كشفت عنه أيضًا ذات " الساق على

الساق"، حيث كشفت كما يقول صبرى حافظ عن " ترسبات الذات الشدياقية المارونية أكثر ما تحمل من تحولات هذه الذات الجديدة بعد اعتناق الإسلام (١٣٧). فالذات الشدياقية فى " الساق على الساق " توضح عملية الصراع بين الذات التقليدية الجمعية والذات الباحثة عن فرديتها، فى ظل عمليات التحديث التى بدأ مشروعها فى التحليق فى عالمنا العربى، فى ظل مشروع محمد على لبناء مصر الحديثة، هذا الصراع بين الذاتين (الجمعية والفردية)، التى تبحث عن فرديتها حتى ولو كان فى ذلك خرقًا للأعراف والتقاليد الموروثة، والتى تمثل تابو يَصْعُب اختراقه، يُعلن هو فى ظل سعيه المحموم لإثبات فرديته بتمرده على الموروث الذى يعتبر وضع " الساق على الساق " نوعًا من العيب أو قلة الأدب كما يقول صبرى حافظ، ويجعل عنوان قصة " الساق على الساق " فى إشارة لتمرد ذاته على هذه المواصفات من أجل فرديتها، أو إثباتها، وقد زاد على ذلك باختيار عنوان فرعى " أيام وشهور وأعوام فى عجم العرب والأعجام " ليوضح تعقد الصراع وحدته.

تُعدُّ " الساق على الساق " علامة فارقة فى كتابة السير الذاتية، خاصةً محاولتها رقش الذات أثناء عملية الكتابة ومحاولة تخليصها (أى الكتابة السير ذاتية) من قيود كثيرة تعرقل الذات بانصياعها لمتطلبات الكتابة " السير ذاتية " فجاءت " الساق على الساق " بمواصفات أخرى تُعبِّر فيها الذات عن فرديتها من خلال النظر إلى المرآة، وما يتبعها من متطلبات النظر التى تستدعى بالضرورة تحسين الصورة. وبهذا صارت " الساق على الساق " مُلهمًا للعديد

من الكتابات " السير ذاتية " التى تلتها، وكأن هذه الكتابات فى صياغتها خرجت من " معطف الساق على الساق " على غرار " معطف جوجول" إن جاز التشبيه.

بالإضافة إلى الاستجابة لعملية (تحول الواقع) نفسه الذى شهد ظهور " الساق على الساق"، والذى أسهم بشكل وافر فى تفعيل الذات ضد ثوابت وتابوهات، بدءاً من السعى إلى التحرر والتمرد على الواقع وأعرافه وموروثاته من خلال الإعلان الصريح " الساق على الساق "، أو من خلال مواجهة الذات مع الاستعمار الذى ظل جاثماً على صدور أبناء الوطن العربى ردحاً من الزمن، وتبعات هذا الرسوخ على الذات نفسها التى بدأت فى البحث عن هويتها من خلال التفاعل مع أشكال المقاومة والمواجهة ضده، أو من خلال مواجهة الذات مع الصراعات الفكرية ذات العقائد الأيديولوجية المتباينة، من خلال حركات التحرر الوطنى وتعددها. وأخيراً مواجهة الذات مع نفسها من خلال تشظى الذات وتفتتها، ومحاولة العثور على هوية لها.

- ١ -

المتأمل فى مسيرة الإبداع منذ عصر النهضة، وعلى الأخص منذ الأفق الإحيائى للرواية العربية، يرى أن هذا الأفق لم يسمح بـ (الحضور الذاتى) للكاتب، أو على الأقل أن يعترف بالحقيقة الداخلية (الأنا) فى مقابل الاعتداد (بالغيّرية) فى الكتابة، واعتبارها ملمحاً مميزاً لجنس الكتابة، ومرجع هذا التباين فى غياب (الأنا) فى مقابل حضور (الغير) هو تلك العقلانية الصارمة التى كان يتميز بها كتّاب

هذه المرحلة. فهؤلاء الكتّاب كانوا لا يسمحون بحضور الذات، أو أن يقبلوا من الكتّاب أن يعبروا عن دواخلهم أو أعماقهم الخاصة، فهم

... جتماعي

كاتب –

واطنين،

خاصة،

... أو الغائب، وليس بواسطة خطاب ذاتي يتمحور حول ضمير (المتكلم) " (١٣٨)

هذا عن الأفق الإحيائي الذى أعلى من الخطاب الغيرى فى مقابل أفول الخطاب الذاتي، لكن التحول الحقيقي للاعتداد بـ الذات، وإحلاله محل الغير جاء بعد غياب الأفق الإحيائي، حيث بدأ الإحساس بالذات والوعي بها يتنامى فى دواخلهم، خاصةً فى ظل الإعجاب بالبطولة الفردية، والتطلع إلى تفرد الأبطال المتميزين فى التاريخ، وهذا ما تجلّى واضحاً فى ترجمة محمد السباعي لكتاب توماس كارلايل الشهير عن " الأبطال" والذى صدرت طبعته الأولى عام ١٩١٢، وقد أصبح هذا الكتاب دالاً قويًّا على حضور الأفق الذاتي فى الإبداع لدى الجيل الجديد.

العامل الثاني الذى أسهم هو الآخر فى زيادة الاعتداد بالذات، هو ظهور المثقفين من أبناء الطبقة المتوسطة، وما صحبهم من شعور بالحرية الفردية والاستقلال الذاتي، إلى جانب ظهور الشعور بالحرص على الاستقلال عن التبعية للاستعمار الأجنبي أو لتركيا، والدعوة إلى قيام حُكم دستورى لتحقيق كيانها وشخصيتها المستقلة،

إلى جانب قيام دعوات الإصلاح الاجتماعى والسياسى والاقتصادى والفكرى، التى امتدت لتشمل جوانب الحياة فى مصر والعالم العربى.

كما أن الدعوة إلى التحديث فى ظل مشروع الاستنارة أو النهضة الذى بدأ فى العالم العربى، لم يتوقف بل سعى إلى التنامى على البرغم من سطوة قبضة الاستعمار الغربى لمعظم الدول العربية، والتى جاءت تحت مسميات الانتداب أو تقسيم تركة الرجل المريض الدولة العثمانية، بل إنها زادت وقد وجدت فى مقاومة الاستعمار والسعى للتحرر منه، حافزًا قويًا لتعزيز وعى الذات بقوميتها، مع أن المفارقة أن الذين حملوا على عاتقهم المشروع النهضوى للتحديث، هم أنفسهم الذين حصلوا على ثمرة الحضارة الغربية، من خلال البعثات التى بدأت تفد، وتظهر ثمارها على المجتمع.

أما المفارقة الثانية، فإن أبناء هذا الجيل ممن تعلقوا بالثقافة الأوربية أمثال (هيكل، وطه حسين، والحكيم، وأحمد أمين والمازنى) وقد وجدوا فيها ما يملأ عليهم فراغ نفوسهم، فأقبلوا عليها إقبال المتهلف الظمآن فلم يتعلقوا بأدبها وحده، لكنهم تعلقوا بكل فروعها حتى علومها " (١٣٩) لكنهم انتابهم صراع فكرى وقلق روحى نبعا من الصراع بين أفكارهم المثالية المستمدة من الثقافة العربية، وعواطفهم المرتبطة بواقعهم وتراثهم ومن ثمّ وجدوا "أنفسهم ضحية للحيرة الشديدة والألم العميق والتمزق، ومما ضاعف حيرتهم وقوع الحرب العالمية الأولى التى وضعت ثقتهم فى الحضارة الغربية نفسها موضع شك"(١٤٠)

هذا الشك فى الحضارة الغربية التى كانوا يعتقدون فى تفوقها، ويأملون فى الوصول إلى مستواها، مبعثه تناقض أفعالها، بالإضافة إلى رفض واقعهم لأفكارهم الجديدة المستمدة من هذه الحضارة، كل هذا جعلهم يقعون فريسة العجز عن الانتماء لهذا الواقع، الذى هم أبناؤه فـ الحقيقة.

و ... ، بل كان

ذهنياً ... لاستجابة

لما يم ... الأوربية،

كما أن هذه الحيرة وفقدان الثقة فى النموذج الغربى، والذى وضحت آفاقه بعد الحرب، وعدم قدرتهم على الانتماء للواقع، قد دفعت بالحكيم أن يعبر عما ينتابه من شعور متناقض وصراع داخلى، لصديقه آندريه فى رسائله فى "زهرة العمر" بقوله "إننى أعيش فى الظاهر كما يعيش الناس فى هذه البلاد (مصر) أما فى الباطن فما زالت لى آلهتى وعقائدى ومُثلى العُليا، كل آلامى مرجعها هذا التناقض بين حياتى الظاهرة وحياتى الباطنة ...آه إنك لن تُقدِّر آلام من يعيش فى غير عصره، فأنت أوروبى تعيش فى أوروبا "(١٤١).

كل هذا الانفصال عن الواقع، والاغتراب عنه، والشعور بعدم الإحساس بالانتماء جعلهم يُعْلون من (الأنا)، بل يشعرون بالإحساس المفرط بالذات، فأصبح الواحد منهم يغوص فى أعماقه كى يكتشف حقيقة العالم حدسيًا فى الداخل لا الخارج، كما أصبح عندهم " التعبير عن الوجدان الفردى فى تفرده غاية الأدب وأصبح الخيال المنطلق الذى لا يحده حد مدى الحركة المفتوح على الدنيا"(١٤٢).

وقد وصل الأمر إلى أقصاه، حيث دعا أصحاب هذه المدرسة إلى إيجاد أدب نابع من إحساس الشعب بآماله وآلامه بعيداً عن الاقتباس الكامل من الغير أو التبعية المطلقة للتقاليد والموروثات " (١٤٣) وتجلى الإفراط أو الإحساس بالذات لدى هذا الجيل فى أمرين: الأول: هو نزعتهم إلى " تصوير الحياة بصورة كئيبة، ويكثرون من إساءة الظن بالإنسان وقيمه ومُثله، وينزعون إلى هدم هذه القيم والتشكيك فيها " (١٤٤)، والثانى: من خلال تصوير شعورهم بالوحدة وإحساسهم الدائم بالفردية، ورغبتهم فى الظهور بمظهر متفرد إلى جانب عجزهم عن تحقيق آمالهم "(١٤٥).

ولم يقتصر الأمر على طغيان نبرة الاعتداد بالذات والشعور المفرط بها داخل أعمالهم، بل عملوا جاهدين على التنظير لها، لتكون منهجاً لهم ولغيرهم، فها هو طه حسين فى كتابه " لحظات " الصادر عام ١٩٤٢، يُعلن صراحةً للكُتّاب دعوته بأن " ينبغى النظر فى أنفسنا، ونُقدِّر العواطف التى تُدير حياتنا، حركتنا، ونشعر شعوراً قوياً بل نعلم علماً لا شك فيه أن هذه العواطف التى تدير نفوسنا وتُسخر أجسامنا وتوجه حياتنا المادية والمعنوية، وإنها مصدر كل شىء فى هذه الحياة " (١٤٦) حتى يصل إلى الإقرار بأن " العواطف هى مصدر كل شىء فى هذه الحياة، إذ لا وجود للإنسان بدون العاطفة ولا وجود للعاطفة بدون الإنسان " وهو ما نادى به زميله عبد الرحمن شكرى فى مقدمة ديوانه الثالث "أناشيد الصبا" سنة ١٩١٥، بقوله " إن العواطف هى القوة المحركة فى الحياة، وإنها للشاعر بعامة والأديب بخاصة بمكانة النور والنار، خصوصاً عند الأديب الكبير الذى عواطفه من عواطف الوجود

فى تنوعها وتباين حالاتها، وقلبه مرآة الكون الذى لا يُبصر فيها كل عاطفة جليلة شريفة فاضلة أو قبيحة، مرذلة وضيعة، ومن أجل ذلك لا يكتب الأديب إلا فى نوبات انفعال عصبى، فى أثنائها تُعلى أساليب الأدب فى ذهنه، وتتضارب العواطف فى قلبه ولا تهدأ أو يستقر إلا بعد أن يتفجر ما فى داخله على هيئة عمل أدبى، هو رسالة إلى قارئ فرد يشاركه الشعور المتفرد، والقلق العاطفى، والرغبة فى التعبير عن المجهول من عالم المجهول"(١٤٧).

إذن الدعوة إلى النظر إلى الداخل لم تكن دعوة فردية بل اتجاه أدبى، وهذا ما انعكس على نتاجهم الإبداعى وعلى الأخص الروائى، والذى جاء شحيحًا ما عدا نتاج الحكيم الذى قدّم أكثر من عمل يتناول حياته، وهذا راجع إلى استعلائهم على واقعهم ورفضهم له، إلى جانب أن هذه الروايات تتصل اتصالاً مباشراً بحياتهم ومشاكلهم الذاتية، لاحظ (الأيام عام١٩٢٩وأديب عام ١٩٣٥) لطه حسين، و (عودة الروح عام ١٩٣٣، ويوميات نائب فى الأرياف عام ١٩٣٧، وعصفور من الشرق ١٩٣٩) للحكيم، و" زينب " عام ١٩١٣، لهيكل ...... وغيرهم.

والملاحظ أن كتابات هذه المرحلة تنطوى على ذات واثقة بنفسها، والأدل على هذا اختيار الكتاب لسيرهم عناوين تعكس هذه الثقة، فالعقاد يُعنون سيرته بـ (أنا) التى تشير إلى اعتداده وثقته فيما وصل إليه برغم كل العوائق. وكذلك أحمد أمين فى سيرته "حياتى" والتى تُعدُّ نموذجًا لسيرة الإرادة القوية العنيدة فى شق طريقها المرسوم كما يصنفها (صبرى حافظ).

أما نموذج طه حسين " الأيام " عام ١٩٢٩، فهو النموذج الأكثر وضوحاً وتأكيداً لظهور هذه الذات الواثقة بنفسها فكتابة الأيام جاءت بعد محنة كتاب " الشعر الجاهلى " ١٩٢٦، وخروج طه حسين جريحاً، وإن كان منتصراً فكتابة طه حسين " الأيام "، إثر هذه المحنة ليؤكد لكلٍّ من يقرأ الأيام، مدى البون الشاسع بين المقرئ الكفيف للقرآن، وهو المصير التقليدى لفتى صعيدى فى وضعه العائلى والاجتماعى والتاريخى، وبين كاتب الأيام الذى أقام الدنيا فى كتابه " الشعر الجاهلى "، وخروجه منتصراً ببرغم كثرة الخصوم. هكذا جاءت سيرته لتُعلى من ثقته بنفسه أمام خصومه الذين انتصر عليهم.

- ٢ -

تلت مرحلة الذات الواثقة بنفسها، مرحلة طرح الأسئلة، أو ما يُمكن تسميته بالذات المتسائلة Questioning self، وقد جاءت متزامنة على الصعيد الحضارى والسياسى مع مرحلة الاستقلال، وما سبقها من سنوات الاستقطاب الاجتماعى بين مختلف شرائح المجتمع وطبقاته. فلم تعد الذات القومية المتماسكة التى تطرح نفسها لكل طوائفها، وفصائلها فى مواجهة مستعمر أجنبى هى الذات السائدة فى هذا المجتمع، وإنما بدأت التناقضات بين شرائح هذه الذات القومية فى الظهور، حيث الاستقلال لم يعد مطلباً فردياً، بل صار رؤية مجتمعية تمثلها طبقات، وجماعات تؤجج من ثورة الثائرين، بالإضافة إلى أن هذه الجماعات وتلك الطبقات المختلفة أخذت تطرح رؤاها وتصوراتها من خلال أفكار وأيديولوجيات

خاصة، مما ساعد على اصطدامها - فى الوقت نفسه - مع رؤى المجموعات أو الطبقات الأخرى وتصوراتها التى تتناقص مع ما يؤمنون به، وينادون به. لذا خرجت الذات مستقلة متشككة فيما ترى، ومن ثم بدأت هذه الذات تطرح أسئلتها أولاً على نفسها ثم على الآخرين من حولها، خاصة بعد تخثر أحلام الاستقلال، وضياع فرصته، فى ظل أفكار جماعات متناقصة وشعارات مرة تحمل " الزواج الكاثوليكى بين مصر وبريطانيا " وأخرى " الاستقلال أو الموت الزؤام " أو رفض حُكم العسكر وعودتهم إلى الثكنات وغيرها من تناقضات هى فى المقام الأول أيديولوجية.

وفى خضم هذا كان لهذه الذات أن تخرج متسائلة في أثناء وقوفها أمام نفسها، وانتهى الحال بها إلى تحكيم العقل فى كل ما تراه، وترتب على هذا أنها لم تعد تقبل مصادرات عملية للمواصفات الموروثة أو الثقافة التقليدية ونصوصها، وقد تجلى هذا بصورة واضحة فى نظرتهم للتراث، فأعادوا النظر فيه، ولكن بمفهوم نقدى جدلى جديد، يرفض الأحكام المسبقة، وهذا ما أدى إلى إقامة علاقة جدلية مع الواقع بدلاً من مضاهاته ومحاكاة تفاصيله فى النص.

ولجأ الكتاب إلى القناع لتمثيل الذات فى نصوصهم، بدلاً من التمثيل المباشر، وهذا ما خلق مساحة تمحيصية بين الذات الكاتبة، والذات المكتوبة، لتأملها ومراجعتها. فـ (توفيق الحكيم) فى " عصفور من الشرق " عام ١٩٣٩، فالفتى (محسن) بطله يفقد كل الثقة فى ذاته، وفى المشروع التحديثى الذى كان يعتنقه فتى " الأيام "، بل يبدأ الشك فى النموذج الغربى نفسه من خلال طرح الأسئلة التى من

شأنها زعزعت الثوابت، وحركت الجوامد، وقد بلغ الشك ذروته فى " أيام فى الطفولة " عام ١٩٥٥ لإبراهيم عبد الحليم، حيث تتعرض لديه التناقضات الاجتماعية لتساؤل حاد، يكشف ما ينطوى عليه التفاوت الاجتماعى من ظلم صارخ. وبالمثل نجيب محفوظ فى ثلاثيته الشهيرة (بين القصرين ١٩٥٦، قصر الشوق ١٩٥٧، السكرية ١٩٧٥)، يُحمِّل آراءه الفكرية والسياسية، لشخصية " كمال عبد الجواد "

- ٣ -

المرحلة الثالثة من مراحل تحوِّل الذات، هى المرحلة التى أعقبت التحول الواقعى الكبير، إثر زلزال (١٩٦٧) المروِّع، فقد فقدت الذات فيه كل الثوابت التى كانت تؤمن بها، فى ظل مخاوف وأوهام كانت فى نظرهم خيالاً أو مستحيلاً، فصارت واقعًا لا بديل عنه، والمتمثل فى هيمنة العدو الإسرائيلى واحتلال جيشه لأجزاء كثيرة من الأراضى العربية.. وقد رصد الدكتور غالى شكرى آثار هذه الهزة على الإبداع فى كتابه (ذكريات الجيل الضائع) تحت عنوان "حصاد الهزيمة " لتشمل على العموم كل مناحى الإبداع: المسرح والسينما، والكتب والإبداع بأنواعه الشعرى والنثرى.

حالة الركود (١٤٨) التى أصابت الإبداع، جاءت انعكاسًا لفقدان الذات هويتها التى ظلت فى سعيها المحموم عبر مراحلها المختلفة تبحث عنها، كما أن الأثر كان مدويًا على هذا الجيل، الذى تّشكل وعيه على بروز النمط الناصرى والإعجاب به، ومحاولة الاحتذاء به، فرفعوا شعارهم – الذى لاقى هجوماً – وفتح النيران عليهم – بأنهم

" جيل بلا أساتذة " (١٤٩) إيمانًا من ثقتهم فى ذواتهم، وقدرتهم على أن يكونوا أنفسهم، خاصةً فى ظل صورة النموذج الفرد عبد الناصر.

بالإضافة إلى نشأتهم فى ظل مبادئ ثورة يوليو، وتعلق أحلامهم بمشروعاتها وطموحاتها، التى سقطت فى صباح (١٩٦٧)، وهم الذين حملوا شعارها، وظلوا فى حالة انبهار بنموذجها وأطروحاته وما تبنته من مشروعات حُلم - بالنسبة لهم - منْ قبيل القومية العربية، وطرد العدو الصهيونى الرابض على الأرض، والعدالة الاجتماعية التى ينشدها معظمهم، فهم أبناء الطبقات المحرومة. هكذا تشكّل وعى هذا الجيل، خاصةً فى ظل عصر بدأت " نذر الحرب العالمية الثانية والحرب الباردة بين المعسكرين، مروراً بأحداث ضخمة كان شواظها يطال المجتمع المصرى، مثل بروز الدولة السوفيتية، وتدعيم نمطها فى الحكم والإدارة، وبروز أشكال جديدة من الإمبريالية بعد انتقال قيادة الرأسمالية إلى الولايات المتحدة الأمريكية، وقبل بدء حُقبة التحرر الوطنى، وصعودها وانحسار مدّها، ومثل صراع الأيديولوجيات من ستالينية وتروتسكية، ومادية، وجيفارية، ووجودية، وفاشية، وليبرالية، ووضعية منطقية وبرجماتية " (١٥٠).

هذا على المستوى العالمى الذى كان له انعكاسات واضحة على المستوى المحلى الذى اتسم على الجملة كما يقول محمد بدوى " بأنه حُقبة إفلاس الأنماط العربية من الليبرالية ونكبة فلسطين، وبروز النمط الناصرى فى السلطة " والتنمية، والمنحى الاجتماعى، وما دار بين هذا النمط وغيره من صراعات، فضلاً عن الهزيمة المروعة فى (٦٧)، ثم بروز

النفط، وما ترتب عليه من آثار عمت مُعظم دول الوطن العربى، وأخيراً الانفتاح الاقتصادى وحرب ١٩٧٣، وما تلاها ... "(١٥١)

سهم فى

وتفعيلها

ا الجيل

خاصة تجربة الإصلاح الزراعى، التى كان الفرض وأصبح على أفراد الطبقة المتوسطة التى ينتمى إليها مُعظم أبناء هذا الجيل، الذين هم " أبناء أسُر فقيرة " على حد تعبير عبد الحكيم قاسم (١٥٢).

كل هذا إلى جانب ما سبق كان مدعاة لأن يكون التأثير واضحاً على هذا الجيل، خاصةً ما ارتكبته السلطة من أخطاء فى حقه إلى جانب خطأ النكسة، من قبيل كشف السلطة لوجهها القبيح المتمثل فى حملة الاعتقالات والأحكام العسكرية التى طوقت بها البلاد، وغياب الحريات، وافتقاد الديمقراطية (التى كانت أهم مبادئ ثورة يوليو).. وما زاد فى أيام السادات، خاصةً حملة الاعتقالات التى طالت رموز الفكر والثقافة والإبداع، كل هذا آل بالمثقف إلى أن يدخل فى دائرة الحيرة، والاضطراب النفسى والقلق ومن ثم تداخلت المشاعر عليه، واضطربت الأحاسيس، فانعكس على الأديب الذى جاء تمرده وثورته على الأشكال السائدة والمألوفة فى الكتابة، والبحث عن أشكال جديدة تحتوى تلك الحالة التى تمتلكهم كرد فعل طبيعى وعادل. ومن ثم ظهرت إبداعاتهم لتمثل كافة الأشكال الثورية (١٥٣)، التى تأثروا بها، وصارت نمطًا لإبداعاتهم خاصة بعدما مُنِى بهزائم

متلاحقة، سواء على المستوى الواقعى أو على المستوى النفسى، والتى جسدتها عيانيًا (هزة ١٩٦٧)، وما تلاها من غياب الشفافية والمسلمات والتى كانت نقطة فارقة للانقسام، خاصةً علّهم يجدون إجابات شافية للأسئلة التى تُلح عليهم.. حتى ولو كانت مراوغة. وجراء هذا أخذت الرواية مسارًا آخر عكس ما كان سائدًا من قبل، تمثل فى " مساءلة الواقع المتسارع التعقيد، وفهم أوليات التحول والصراعات " (١٥٤).

العجيب أن أبناء هذا الجيل - جيل الستينيات - انفتحوا انفتاحًا مطلقًا على الاتجاهات الحديثة فى الأدب الأوروبى وبخاصةً " اتجاهات العبث واللامعقول، فقد أحس فريق مهم من الأدباء والفنانين الشبان، بأن الأرض قد تهاوت من تحت أقدامهم فجأة، وأن الكون من حولهم ينهار فوق رؤوسهم، ومن ثم كان من الطبيعى أن يروا فى أدب التمزق الأوروبى نماذج قريبة إلى ما تكتوى به وجداناتهم " (١٥٥). وفى ظل سعى الروائيين أنفسهم لمساءلة الواقع، والبحث عن هويتهم المفقودة، والتعلق بأدب التمرد الأوروبى أخذت الرواية العربية بصفة عامة، والمصرية بصفة خاصة، " تنزع أردية الوقائعية الفضفاضة وغلالات التكوين الوردى الرومانسى، لترتاد مجاهل الذات والمجتمع عبر الاستنطاق المتعدد المتطور لواقع تداخلت فيه القيم والسلوكيات والمواقف وتراكبت فى ثنايا الفئات والطبقات والصراعات " (١٥٦)

وليس غريبًا فى ظل تلك الشعارات التى بدأ يؤمن بها أفراد هذا الجيل، أن يخرج صنع الله إبراهيم وهو أكثر أبناء الجيل تعبيرًا عن

الواقع الصادم، ويعبر عن هذه الرؤية التى تبناها أفراد الجيل، وبلوروها فى مجلةِ (جاليرى ٦٨) (١٥٧)، ثم بعد فترة يصدر روايته " تلك الرائحة " عام ١٩٦٦، ويُصدِّرها بمقتطف من رواية جيمس جويس " صورة الفنان فى شبابه " " أنا نتاج هذا الجنس وهذه البلاد، وهذه الحياة، ولسوف أعبِّر عن نفسى كما أنا " (١٥٨) فهو أراد ... اعاً، ولن يتكلـ ... ة الرؤية، وسيد ... ما يعوق الرؤية"(١٥٩).

كما لا يكتفى صنع الله إبراهيم، بتصديره لمقتطف من جيمس جويس، وهو دال قوى على الرؤية التى يعتنقها، وإنما يذكر فى المقدمة التى كتبها للرواية، وما يُعد منافيستو المرحلة الجديدة، أو الرؤية الشمولية التى سوف ينتهجها أبناء وأفراد هذا الجيل فى مشروعاتهم الإبداعية، فهو يقول إنه سوف " يميل إلى الإنصات للصوت الداخلى، والاغتراف من صلب الواقع الحقيقى دون مراعاة للمشاعر البرجوازية الحساسة، أو لبعض الاعتبارات المرحلية.."(١٦٠)

الراصد للحركة الإبداعية فى هذه المرحلة يجد أن أهم سمة تتسم بها كتابات هذا الجيل والذى ما زال يفرز إنتاجه حتى الآن – هو " تداخل الذاتى بالموضوعى عبر [رؤيات] رؤى إشكالية، فحاول أن يُقدم أجوبة عن أسئلة الواقع، ومن أبرز هذه التيمات التى تمثلها نتاجهم الإبداعى (جحيم المدينة، تمزق الذات، تداخل القيم

واهتزازها، الهوية فى مواجهة الآخر، والتمرد، والاحتجاج، وتصوير القمع، واحتقار الإنسان، وتجارب الحب والجنس.. "(١٦١)

وربط الذاتى بالموضوعى لا يقتصر على الكتابة المباشرة، بل شمل أيضًا هؤلاء الذين تقنّعوا بالتاريخ مثل جمال الغيطانى فى "الزينى بركات" ١٩٧٥، فجمال الغيطانى يؤكد أن لجوءه إلى التراث خاصةً " ابن إياس " لتأكيد ما يُسمى (بوحدة التجربة الإنسانية) بمعنى أن ثمة أشياء تتجاوز الزمان والمكان لتكوين الجوهرى فى حياة الإنسان، فقد شهد " ابن إياس " هزيمة (المماليك) أيام العثمانيين، وشهد الغيطانى هزيمة بلاده أمام الإسرائيليين. الواضح أن هناك توازيًا بين الفترتين، فإلى جانب الهزيمة، هناك آليات القهر البوليسى، ودولة المخابرات والبصاصين. كما أن جمال الغيطانى نفسه لا يغفل جوانب الالتقاء بين العصرين، فيبرز التوازى بين الفرقتين من خلال صراع أجهزة القمع فيما بينهما، والصراع بين مراكز القوة فى السلطة، وبروز شخصيات انتهازية متسلقة فى الستينيات تُعادل ما كتبه ابن إياس عن انتهازى خطير هو " الزينى بركات"(١٦٢)

ومن ثم انطلق أبناء هذا الجيل وهم يواجهون حالة من الاضطراب الإيديولوجى فى كتاباتهم من مهمة التعبير عن (الأنا) الداخلية للفنان الذى يخلق نموذج العالم وفقًا لرؤيته الفردية " (١٦٣)، وهذه التجربة الفردية التى بدأ يعتنى بها مُعظم أبناء هذا الجيل، خاصةً التجربة الحياتية للمؤلف، جاءت رد فعل لرؤيتهم للواقع الاجتماعى الذى بدا " كأرض معركة كان مُعظم الناس مُبعدين عنها

إلا كمتفرجين، وتوالت أحداث خوضها وخسارتها، وكانت الأجزاء الصغيرة التى تم كسبها قد استولى عليها البيروقراطيون والمقاولون والبصاصون".(١٦٤)

كما غدت التجربة الحياتية نقطة الانطلاق للتعبير سواء عن العالم الداخلى للفرد المنقطع والمعزول عن النمط الحياتى المعتاد، أو العالم المكثف المتغير والمتنوع، وقد تبلور هذا الفهم بعكس الواقع الحياتى فى الأدب من خلال فهم هؤلاء الأدباء (إستطيقية الأدب) أى جمالياته " وقد أثمرت هذه الأطروحة من حيث المبدأ والتخلى عن الالتزام العقائدى (الأيديولوجى) وعن اتباع أى اتجاه أدبى بعينه، ونقلت النبرة إلى الأساس الفردى لدى المؤلف فى نتاجه مما شدّد وقوّى إلى حد كبير دور التجربة الحياتية والفنية والشخصية فى رؤية العالم بالنسبة للمؤلف وكذلك فى انتقائه الأساليب والوسائل لتجسيده الإستطيقى " (١٦٥)

وقد عبرت رواية عبد الحكيم قاسم عن هذه الشروخ التى انتابت الشخصية فى ظل ثوابت حول الاحتفاظ بها، لكن وجد العالم من حوله ينهار، وأن هذا الانهيار انعكس عليه هو ذاته.

- ٥ -

أما التحول الأخير فقد ظهر فى العقود الأخيرة من القرن العشرين، وعلى الأخص العقدين الأخيرين، حيث استطاعت كتابة الذات أن تحفر لنفسها طريقًا فى الأدب وفى الكتابة عمومًا، وهذا راجع إلى طبيعة العصر نفسه، الذى اتصف بالتعقيد والتطور فى آن واحد، حيث طغت التكنولوجيا والتطور العلمى على مناحى الحياة،

فقد أدى هذا التطوّر فى مجال الاتصالات والمعلومات إلى تطور اقتصادى سياسى وهو ما عُرِفَ (بعصر العولمة)، أو القرية الصغيرة، أو النظام الكوكبى، فكل شىء فى ظل هذا النظام الذى دعا إلى التوحد فى سياسة السوق، وأصبح " مبرمجًا لصالح الاحتكارات الرأسمالية العابرة للأوطان) على حد تعبير شريف حتاتة(١٦٦).

وقد احتاج هذا الاقتصاد الرأسمالى (المنمط) إلى فكر وثقافة منمطتين على المنوال نفسه حتى تسود القيم والسلوكيات والعادات التى تسمح بعولمة السوق، وإخضاع الناس لمقاييس متشابهة فى احتياجات الحياة والسلع التى تشبعها، ومن هنا انبعثت تلك الحركات العالمية المضادة التى تشهدها هذه الأيام، مثل حركة التمرد ضد النموذج العالمى الموحَّد لسيطرة رأس المال، وحركة البحث عن الهوية والعرف عن الأصالة والتراث، عن القومية والدين، التى كثيراً ما تنقلب إلى سلفية فى السياسة والثقافة والأفكار، والنظرة إلى الحياة.

لكن الشىء اللافت فى هذه الفترة هو سيطرة نظام القطب الواحد على العالم، وبدأ يفرض رؤاه وأفكاره، بل حاول فرض نظم (مُعلبة) كما حدث فى أفغانستان والعراق بحجة الديمقراطية الغائبة، الشىء الآخر الذى كان بارزاً فى هذا العصر هو عودة الاحتلال ولكن بصورة مقنّعة، كما صارت إسرائيل كيانًا ووجوداً لا ينكره أحد، بل سعت دول عديدة عربية إلى إقامة علاقات متبادلة، وصار خيار (السلام) خياراً استراتيجيًا لدى العرب، مع رفض إسرائيل

المقولة أساساً، والإطاحة بكل الاتفاقيات والتفاهمات عرض الحائط.

هذا كله انعكس على الفرد الذى تزايدت عليه - هو الآخر - القيود، فأصبح عبداً للآلة، كل حياته نظام مبرمج لو خرج تاه، كما تحكمت الأنماط التى يَصْعب الخروج منها فى الحياة اليومية للناس، فتقلصت الاختلافات فى ظل أنظمة توحد الجميع تحت شعارها مثل (الاتحاد الأوربى)(الإيجاد) (الكوميسا) وغيرها من مسميات الاتفاقات بين شعوب لا يجمعها فيما بينها شيء، وبذلك ذابت الذوات فى نمط جماعى واحد. إزاء هذه التغييرات بدأ الإنسان الفرد يتمرد، فهو لا يريد أن يبقى ترساً من التروس، أو رقماً من الأرقام، أو ذرة من الذرات تتحرك مع كل الذرات فى اتجاه واحد، لا تترك مجالاً للمبادرة أو الإبداع أو التمييز، وتصبح الحرية الشخصية سراباً، حيث هو يريد أن يشعر بذاته المتفردة المختلفة عن الآخرين، وأن يجد وسيلة للتعبير عنها، حتى فى ظل النظام الجمعى والكوكبى يريد أن يكون جزءاً من جماعة لا أن يكون جزءاً من قطيع.

وبذلك يمكن للتجربة الذاتية المتفردة أن تلتقى مع تجربة الآخرين، وأن تلقى عليها أضواء، وإن كان يظل لها جسدها الخاص، وتميزها مع ذوبانها فى ذات الآخرين، وقد مثل لهذه الذات نموذج بهاء طاهر (الحب فى المنفى) فذات الصحفى تلتقى مع ذوات أطفال العالم، وبريجيت ونساء وأطفال فلسطين، فى ذات الوقت هى ذات الصحفى المتيّم بابنيه والهارب من جحيم زوجته والسلطة.

هوامش الفصل الأول

(١) ميخائيل باختين: " الخطاب الروائى " ت/ محمد برادة، المركز الثقافى العربى، بيروت، ط ٢، ١٩٩٤، ص ٧٣
(٢) ميخائيل باختين: " الملحمة والرواية " دراسة فى الرواية. مسائل فى المنهجية " ت/ جمال شحيد، دار الإنماء، ط أولى، ١٩٨٢، ص ٢٢
(٣) تزفيتان تودروف: " باختين ـ المبدأ الحوارى " ت د. فخرى صالح، الهيئة العامة لقصور الثقافة، آفاق الترجمة ع (١٤)، القاهرة، يونيو ١٩٩٦ ص ١٤٣
(٤) أدوين موير: " بناء الرواية "، ترجمة إبراهيم الصيرفى، مراجعة عبد القادر القط،، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة د.ت، ص ٤٨
(٥) برنار فاليط: " النص الروائى: تقنياته ومناهجه " ت. رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومى للترجمة،ص ٢٩
(٦) مالكوم برادبرى: (إعداد وتقديم) " الرواية اليوم "، ترجمة أحمد عمر شاهين، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥، ص١١.
(٧) ميخائيل باختين: " الملحمة والرواية "، مرجع سابق، ص٧٣.
(٨) أدوين موير: " بناء الرواية "، مرجع سابق، ص ٤٨.
(١٠) مالكوم برادبرى: (إعداد وتقديم)" الرواية اليوم "، مرجع سابق، ص١١.
(١١) السابق نفسه، ص ١٣.
(١٢) إدوار الخراط: " الكتابة عبر النوعية "، مقالات فى ظاهرة القصة القصيرة ونصوص مختارة " شرقيات للنشر والتوزيع، ١٩٩٩، ص ١٣
(١٣) د. صبرى حافظ: " الرواية والملفات الوصفية وإشكالية التجنيس " مجلة فصول، مجلد (١٢)، عدد ١، ربيع ١٩٩٣، ص ٤١ (١٤) هذا ما لاحظه ميخائيل باختين فى " الخطاب الروائى " يقول: " إن الرواية تسمح بأن تدخل فى كيانها جميع أنواع الأجناس التعبيرية، سواء كانت أدبية (قصص

ـ أشعار ـ قصائد ـ مقاطع كوميدية) أو خارج الأدبية (دراسات عن السلوكيات، نصوص بلاغية أدبية) نظريًا فإن أى جنس تعبيرى يمكن أن يدخل إلى بنية الرواية، وليس من السهل العثور على جنس تعبيرى واحد لم يسبق له فى يوم ما أن ألحقه أو آخر بالرواية، وتحتفظ تلك الأجناس عادة بمرونتها واستقلالها وأصالتها اللسانية والأسلوبية " راجع باختين، مرجع سابق، ص ٨٨

(١٥) سمة المرونة التى تتسم بها الرواية، لاحظها " جوستاف لانسون " منذ فترة مبكرة، راجع " تاريخ الأدب الفرنسى " ترجمة.د. محمود قاسم، مراجعة د. سهير القلماوى، المؤسسة العربية الحديثة (وزارة التعليم العالى، قسم الترجمة، والألف كتاب) القاهرة، ١٩٦٢، ج ٢، ص ٢١

(١٦) محمد برادة: " الرواية أفقًا للتشكل والخطاب المتعددين "، مجلة فصول، عدد (زمن الرواية) ج ٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلد ١، عدد٤، شتاء ١٩٩٣، ص ١١.

(١٧) السابق نفسه، ص ١٢.

(١٨) ميخائيل باختين: الخطاب الروائى "، مرجع سابق، ص ٩.

(١٩) د. سيد البحراوى: " محتوى الشكل فى الرواية العربية – النصوص المصرية الأولى "، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، القاهرة ١٩٩٦، ص ١٠٨.

(٢٠) د. أحمد إبراهيم الهوارى: " نقد الرواية فى الأدب العربى الحديث فى مصر "، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٨، ص ١٠٥.

(٢١) ف.ف. كوزينوف:" الرواية ملحمة العصر الحديث "، ت. جميل نصيف التكريتى، ضمن موسوعة " نظرية الأدب "، منشورات آفاق عربية، ط ثانية، ١٩٨٦، ص ٥ وما بعدها.

(٢٢) السابق نفسه، ص ١٤.

(٢٣) د. حسين حمودة: " الرواية والمدينة: نماذج من كتاب الستينيات فى مصر "، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية عدد ١٠٩، منتصف سبتمبر ٢٠٠٠، ص ٤١.

(٢٤) د. طه محمود طه: " القصة فى الأدب الإنجليزى من " بيوولف " حتى "

فينجانزويك "، الدار القومية للطباعة والنشر،
القاهرة، د. ت، ص ٢٢.

(٢٥) أودين موير: " بناء الرواية "، مرجع سابق، ص ٤٤وما بعدها.

(٢٦) " الرواية المغربية وأسئلة الحداثة "، مختبر سرديات المغرب، ص ١١، نقلاً

ار إلياس

ع سابق،

(٢٩) وليد الخشاب: " دراسات في تعدى النص "، المجلس الأعلى للثقافة،
الكتاب الأول، القاهرة، ١٩٩٤، ص ١٠.

(٣٠) د. عبد المنعم تليمة: " مقدمة فى نظرية الأدب "، مرجع سابق.

(٣١) د. خيرى دومة: " تداخل الأنواع فى القصة القصيرة المصرية " ١٩٦٠ - ١٩٩٠، مرجع سابق، وهى فى الأصل أطروحة دكتوراة.

(٣٢) زينب العسال: " تفاعل الأنواع فى أدب لطيفة الزيات "، كتابات نقدية ع (١٤٠)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣.

(٣٣) تزيفتيان تودوروف: " تفاعل الثقافات، ت. مجموعة باحثين فى سيمنار قسم اللغة الفرنسية، جامعة عين شمس، تحت إشراف د. هدى وصفى، مجلة فصول، عدد ٢، صيف ١٩٩٣، مرجع سابق، ص ٢١٧.

(٣٤) ميخائيل باختين: " الملحمة والرواية "، مرجع سابق، ص ٧٣.

(٣٥) السابق نفسه، ص ٧٣.

(٣٦) الطاهر أحمد مكى: " الأدب المقارن: أصوله ومناهجه " دار المعارف، القاهرة، ط١، ١٩٨٧، ص ١١٦.

(٣٧) جورج هنرى رالى: " نظرية الرواية - علاقة التعبير بالواقع "، ترجمة د. محسن جاسم الموسوى، منشورات مكتبة التحرير، بغداد، ١٩٨٦، ص ١٠٤.

(٣٨) ميخائيل باختين: " الملحمة والرواية "، مرجع سابق، ص ٢٢.

(٣٩) جورج لوكاتش: " الرواية كملحمة برجوازية "، ت. جورج طرابيشى، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٩، ص ٣٤

(٤٠) ب. إخنباوم: " حول نظرية النثر " ضمن كتاب (نصوص الشكلانيين الروس)، مرجع سابق، ص ١١٠.

(٤١) السابق نفسه، ص ١١٠.

(٤٢) من المثير للانتباه أن مفهوم الرواية (كشكل تلفيقي جديد، كان متداولاً في النقد القديم، وهذا واضح من خلال تعريف ش. شيفريف ((Schevirev أن الرواية هي ثمرة مزج جديد ومعاصر لكل الأنواع الشعرية، فهي تتقبل – على قدم المساواة – عناصر ملحمية ودرامية، وغنائية، غير أن العنصر المهيمن هو الذي يُعطي للرواية خاصيتها كرواية، هكذا يمكننا أن نشير إلى روايات غنائية مثل " آلام فرتر " لجوته، وعلينا أن نسمي روايات " والترسكوت " دراماتيكية، نظراً لأنها مبنية على الدراما، دون أن تستثني العناصر الأخرى السابقة ص١٢١

(٤٣) السابق نفسه: ص ١١٢.

(٤٤) وليد الخشاب: " تعدي النص "، مرجع سابق، ص ٦٩.

(٤٥) فاليريا كير بيتشنكو: " الرواية المصرية بعد الستينات " مجلة فصول، ع (زمن الرواية) ج ٢ مجلد (١٢) عدد (١) ربيع ١٩٩٨

(٤٦) د. صلاح صالح: " سرديات الرواية العربية المعاصرة "، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط أولى ٢٠٠٣.

(٤٧) د. خيري دومة: " تداخل الأنواع في القصة.... " مرجع سابق، ص ٦٥

(٤٨) خالد علي محمد البلتاجي: " الحداثة في الرواية المصرية من عام ١٩٧٠ حتى ١٩٩٠، رسالة ماجستير (دار علوم) ٢٠٠٤، المكتبة المركزية برقم (٩٧٧٤) ص ٢١٥.

(٤٩) الحد في الاصطلاح هو " اصطلاح لقول يشمل المشترك والامتياز، مشترك من أجزاء لعناصر أخرى، ويمتاز بكونه يوظف قدراته الذاتية للتعبير والتوضيح " راجع: ياسين النصير: " شعرية الماء " الهيئة العامة لقصور الثقافة: ع (١٤٦) ٢٠٠٤، صـ ١٨٨، وكذلك حسام عقل: " السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث: دراسة نقدية في أساليب السرد "، رسالة دكتوراة (كلية دار العلوم) جامعة القاهرة برقم (٨٥١٩)، ص ٧٠

(٥٠) فيليب لوجون: " السيرة الذاتية: الميثاق والتاريخ الأدبي " ترجمة عمر

حلّى، المركز الثقافى العربى، بيروت ط أولى ١٩٩٤، ص ٨

(٥١) من هؤلاء النقاد عبد المحسن طه بدر فى " تطور الرواية العربية الحديثة.. وأحمد درويش فى مقدمته لكتاب أندريه مورو " فن التراجم والسيرة الذاتية "، ويحيى عبد الدايم فى " الترجمة الذاتية فى الأدب الحديث " وأيضاً جابر عصفور فى " زمن الرواية"

(٥٢) أحمد درويش: " مقدمة كتاب (فن التراجم والسير الذاتية) لـ (أندريه مو

(٥٣) ا

(٥٤) ؛

(٥٥) ،

(٥٦)Stephen Spender : confessions and AutoBiography، in James olney (ejit) AutoBigraphy : EssuySteroet-Princeton ،New Jersy ،(prnecton ،ical and critical .59.P.P ،1986 ،university of texas press

(57)د. صبرى حافظ: " رقش الذات لا كتابتها: تحولات الاستراتيجيات الفنية فى السيرة الذاتية "، مجلة ألف، ع ٢٠٠٢، ص ١١.

(٥٨) الأشارة الزمنية تعود إلى نهاية العقد الأخير من القرن العشرين، ويرى الباحث أن فى هذا الرأى الكثير من المبالغة، حيث ترجع بداية السيرة إلى اعترافات القديس أوغسطين حوالى عام ٤٠٠،

(٥٩) السابق نفسه: ص ٢١.

(٦٠ د. سامية خلوصى: " بين السيرة الذاتية وتيار الوعى "، أخبار الأدب، ع (١٣٨)، مارس ١٩٩٦ ، ص ٢٨

(٦١) جورج ماى: السيرة الذاتية " : مرجع سابق، ص ١٨١.

(٦٢) شكرى المبخوت: " سيرة الغائب.. سيرة الآتى فى كتاب الأيام لطه حسين " دار الجنوب – تونس ١٩٩٢، ص ١٨.

(٦٣) فيليب لوجون: " السيرة الذاتية والميثاق التاريخي.... " مرجع سابق، ص ٣٨

(٦٤) جورج ماى: " السيرة الذاتية "، مرجع سابق، ص ٢٠٧

(٦٥) راجع " أحمد درويش " فى المقدمة لكتاب " أندريه موروا " حيث يرى أن الرواية والسيرة شكلان لجنس واحد ص ١٢

(٦٦) حصر " حسام عقل": ميدان النشاط التخييلى فى نص السيرة الذاتية فى ثلاث دوائر هى ١- طرائق رسم الشخوص ٢- تشكيل الأبنية الزمنية٣- معالجة الوقائع " راجع السيرة الذاتية فى الأدب العربى الحديث، مرجع سابق، ص ٧٨/٨١/٨٢

(٦٧) جورج ماى: " السيرة الذاتية "، مرجع سابق، ص ٢٠٦

(٦٨) السابق نفسه: ص ١٩٩.

(٦٩) السابق نفسه: ص ٢٠٦.

(٧٠) السابق نفسه: ص ٢٠٩.

(٧١) نظرة الاستهجان والاحتقار التى واجهت الرواية فى بدايتها، نابعة من موقف السلطة والثقافة الرسمية، وعلى الأخص الثقافة الدينية المتجذرة فى التراث العربى كما ذكرت " ألفت كمال الروبى " فى دراستها " الموقف من القص فى تراثنا النقدى " الصادرة عام ١٩٩١ عن مركز البحوث العربية ص ٨١. حيث اتهم القص بالتدنى الأخلاقى ومن ثم أصبحت " النظرة الكلية للقص نظرة متعالية عليه " السابق، ص ١٧٦.

وقد وصل الهجوم على الفن الروائى إلى مطالبة " أحمد لطفى السيد " بوجود " قلم مطبوعات، تكون وظيفته وضع (كُتّاب القصص ومُعرِّبى القصص) تحت المراقبة حتى لا يضيفوا إلى التشويه الطبيعى فى الأمزجة تشويهًا آخر صناعيًّا " كما أكد على ضرورة المراقبة لأن " أغلب الفتيان أو الفتيات فى سن معلومة تسحرهم القصة، فتسرى إليهم العدوى من أخلاق أبطال الرواية إذا قرأوها فى خلوتهم " راجع المقتطف: " ضرر قراءة الروايات والأشعار الحبية " ١٨٨٢، نقلاً عن " محمد كامل الخطيب: " نظرية الرواية "، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٠، ص ١٨.وقد وقف الشيخ محمد عبده، موقفًا مماثلاً، عندما حذّر من الأثر الفادح لما أسماه " كتب الأكاذيب

الصرفة " وقد عدّد هذه الكتب، مثل " كتب آبو زيد (كذا) وعنترة عبس (كذا) وإبراهيم حسن، والظاهر بيبرس " راجع: محمد عبده: " الكتب العلمية وغيرها "، الوقائع المصرية، ١١ مايو ١٨٨١، نقلاً عن محمد سيد عبد التواب: " بواكير الرواية: دراسة فى تشكل الرواية العربية "، تقديم د. سيد البحراوى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٧، ص ٤٦.

(٧٢) د. أحمد إبراهيم الهوارى: " مصادر نقد الرواية فى الأدب العربى الحديث "، دار المعارف، القاهرة، ط١، ١٩٧٩، ص ٣٦.

(٧٣) د. جابر عصفور: مفتتح مجلة فصول، عدد زمن الرواية، الجزء الأول، مرجع سابق، ص ٨.

(٧٤) الروايات الثلاث هى " وليمة لأعشاب البحر" لحيدر حيدر، و"أبناء الخطأ الرومانسى "، لياسر شعبان، و"أحلام محرمة" لمحمود حامد. فعند صدور هذه الأعمال خاصة " وليمة لأعشاب البحر " ثارت ثائرة رجال الدين، وتحول الأمر إلى ساحة قتال، فأثيرت ضجة دينية وسياسية، وصل الأمر إلى المنادة بالجهاد مثلما فعل الدكتور محمد عباس، الذى أثار المشكلة فقال على صفحات الصحف ".. من يبايعنى على الموت " والأعجب أن رئيس جامعة الأزهر آنذاك الدكتور أحمد عمر هاشم، ذهب إلى المدينة الجامعية، وتقدم صفوف الطلبة، ولم تهدأ ثائرته إلا بعد حرقها أمام الملأ وشاشات التليفزيون ووكالات الأنباء المحلية والعالمية. راجع رجاء النقاش " قصة روايتين: دراسة نقدية وفكرية لرواية ذاكرة الجسد، ورواية وليمة لأعشاب البحر "، دار الهلال، د..ت.

(٧٥) ما أكده يحيى إبراهيم فى " الترجمة الذاتية فى الأدب العربى الحديث "، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٧٥، حيث أرجع نشأة هذا النوع إلى رواية " الوالد والولد" لأدموند جوس ص٤٣٤

(٧٦) العقاد: (أنا)، مرجع سابق، ص ١٢٨.

(٧٧) أحمد حسين الطماوى:" سارة بين الواقع والخيال "، مجلة الهلال، القاهرة يناير ٢٠٠٤ ص١٤٢ـ.

(٧٨) راجع فؤاد دوارة " عشرة أدباء يتحدثون ":دار الفكر العربى، القاهرة،ص ٣٨.

(٧٩) توفيق الحكيم: " سجن العمر "، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٩، ص ١٣٨.

(٨٠) توفيق الحكيم: " زهرة العمر: مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩، صـ ١٦٣.

(٨١) عبد المحسن طه بدر: " تطور الرواية العربية.. " مرجع سابق، ص ٣٤١.

(٨٢) السابق نفسه: ص ٣٤٢.

(٨٣) يحيى حقى " فجر القصة المصرية "، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣، ص ٤٣/ ٤٤.

(٨٤) ذكرت ميرال الطحاوى فى حوار مع بركسام رمضان فى جريدة الأخبار بتاريخ ٧/٩/٢٠٠٥، أن أمها عابت عليها ذكر أسماء البنات اللائى كن يعملن داخل المنزل صراحةً، خاصة أن لديهم أبناء.. يتعلمن..راجع الحوار.. الأخبار: ملحق الأدب والفنون، ٧/٩/٢٠٠٥ صـ ٢٢.

(٨٥) د. خيرى دومة: " رواية السيرة الذاتية الجديدة: قراءة فى بعض (روايات البنات فى مصر التسعينيات)"، مجلة نزوى، عمان، عدد٣٦، أكتوبر ٢٠٠٣، ص ٩٧.

(٨٦) اعترض الدكتور (يحيى إبراهيم) على هذا المسمى ورأى أن التسمية الأفضل هى " الترجمة الذاتية الروائية " ص ٤٢٥، كما اعترض على ما جاء فى مضمون الفصل فرأى أنه لا يمكن أن نسمى هذه الأعمال (ترجمة ذاتية روائية)، حيث ليس معنى أن أصحابها يتحدثون عن جوانب حياتهم أن توصف بهذا، حيث إن هذه الأعمال لا تتوافر فيها الشروط التى يجب أن تتوافر فى الرواية، لكى تكون " ترجمة ذاتية " ألا وهى " الكشف عن الغاية ". يحيى إبراهيم: الترجمة الذاتية فى الأدب العربى الحديث ". مرجع سابق، ص ٤٣٣.

(٨٧) اختلف الدكتور (جابر) فى تاريخ صدورها مع الدكتور (حمدى السكوت) فالأول يرى أنها فى عام ١٩١٢، والثانى يرى أنها صدرت فى عام ١٩١٤ عصفور: ص ١٠١.

(٨٨) يرى يحيى إبراهيم أن " العنقاء " ١٩٦٦ للويس عوض هى أصدق تمثيل " للترجمة الذاتية للرواية " حيث التزم لويس عوض بإبراز الغاية لمنع اللبس،

فصرح بأن " هذا العمل يمثل جزءً أو مرحلة من مراحل حياته " مرجع سابق، ص ٤٢٧.

(٨٩) جورج ماى: " السيرة الذاتية "، مرجع سابق، ص ٢٠٦.

(٩٠) حسام عقل: " السيرة الذاتية فى الأدب العربى الحديث "، مرجع سابق، ص ٧١.

(٩١) ميخائيل باختين:"الخطاب الروائى"، مرجع سابق، ص٥٧.

(٩٢) د. جابر عصفور: " زمن الرواية "، مرجع سابق، ص١٢٢.

(٩٣) Stephen spender : confessions and Autobiography, in jemes ol mey (edit) Autobiography : Essays the-oretical critical .P. 107.

(94)جورج ماى:" السيرة الذاتية ": مرجع سابق، ، ص ٣٠.

(٩٥) السابق نفسه: ص ٢٠٢.

(٩٦) السابق نفسه: ص ٢٠٣.

(٩٧) السابق نفسه: ص ٢٠٣.

(٩٨) ميخائيل باختين: " الخطاب الروائى"، مرجع سابق، ص ٣٦.

(٩٩) السابق نفسه: ص ٣٦.

(١٠٠) السابق نفسه: ص ٣٧.

(١٠١) السلبق نفسه: ص ٣٧.

(١٠٢) السابق نفسه: ص ٣٨

(١٠٣) محمد برادة: " الرواية أفقًا للشكل والخطاب المتعددين "، مجلة فصول، مرجع سابق، ص١٧.

(١٠٤) د. يمنى العيد:" السيرة الذاتية الروائية والوضعية المزدوجة: دراسة فى ثلاثية حنا مينا "، مجلة فصول، مجلد (١٥) قواعد تطبيقية ع (شتاء ١٩٩٧) ص١١.

(١٠٥) السابق نفسه: ص ١٢.

(١٠٦) فيليب لوجون: مرجع سابق ص (٤٢)، وكذلك عند (جابر عصفور) فى (زمن الرواية) ص ٢١٩، وكذلك د. خيرى دومة فى: " رواية السيرة الذاتية الجديدة: قراءة فى بعض (روايات البنات فى مصر)"، ص ٥٨، وبالمثل تيتز

رووكى فى: " فى طفولتى: دراسة فى السيرة الذاتية العربية " مرجع سابق، ص٦٢، أما عند عبد المحسن طه بدر فبدّل الترجمة بالسيرة وصارت (الترجمة الذاتية الروائية) راجع: تطور الرواية العربية.. ص٢٨٧.

(١٠٧) عبد الله إبراهيم:" السيرة الروائية: إشكالية النوع والتهجين السردى " مجلة نزوى، عمان، ع (١٤) أبريل ١٩٩٨ ص٧.

(١٠٨) د/ يحيى إبراهيم: فى " الترجمة الذاتية فى الأدب العربى الحديث "، مرجع سابق، ص٤٢٧.

(١٠٩) Oqpascal : The Atobiographical novel and Auto-biography P. 135.

(110)السابق نفسه ص، ص: ٤٢٣، ٤٢٤، (تأرجحت يمنى العيد فى استخدام المصطلحات فمرة تقول عنها (الترجمة الذاتية الروائية) وأخرى (الترجمة الذاتية المصوغة فى قالب روائى) راجع، (السيرة الذاتية الروائية) مرجع سابق، صـ ١١٦.

(١١١) المقصود (بالغاية) هى إقرار الكاتب أن هذا النص ترجمة ذاتية على نحو ما فعل لويس عوض فى العنقاء حيث ذكر " كنت فى دخيلة نفسى أعدها (أى العنقاء) بمثابة (شاهد) على ضريح مرحلة كاملة من مراحل حياتى، هى المرحلة التى انتهت عام ١٩٤٧، وهو عام زواجى أولاً، وانصرافى انصرافًا يشبه أن يكون تامًا فى التفكير عن الحياة العامة، أو انقطاعى إلى البحث العلمى وحده "، لويس عوض العنقاء بيروت، دار الطليعة ١٩٦٦ ص، ص(٧، ٨)

(١١٢) لمزيد من الضوء على مفهوم (الميثاق السير ذاتى)، راجع المبحث المستقل عنه ص ٥٣ من الرسالة.

(١١٣) فدوى مالطى دوجلاس: " البصيرة والعمى.."، مرجع سابق، ص١٢٦.

(١١٤) عبد الله إبراهيم: " السيرة الروائية "، مرجع سابق، ص ٧.

(١١٥) تيتز رووكى: " فى الطفولة.... "، مرجع سابق، ص ١٣٥.

(١١٦) د. سيد البحراوى: ضمن تحقيق حول: " النقاد يحددون مواصفات كتابة السيرة الذاتية " أجراه حسن عبد الموجود. أخبار الأدب، ٢٠٠٢/٧/٣٠، ص ٦.

(١١٧) شيرين أبو النجا: " عاطفة الاختلاف: قراءة فى كتابات نسوية "، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٨، ص ١١٨.

(١١٨) لطيفة الزيات: شهادة حول الكتاب " حملة تفتيش.. أوراق شخصية "، مجلة أدب ونقد، ع (١٠٦) القاهرة يونيو ١٩٩٦، ص ٣٥

(١١٩) مى التلمسانى: " دنيا زاد "، دار الآداب، بيروت، ٢٠٠٢

(١٢٠) أندريه موروا: " فن التراجم والسيرة الذاتية "، مرجع سابق ص ١٢٢.

(١٢١) يحيى إبراهيم: " الترجمة الذاتية فى الأدب العربى الحديث "، مرجع سابق، ص ٤٢٥.

(١٢٢) يحيى إبراهيم: " الترجمة الذاتية فى الأدب العربى الحديث "، مرجع سابق، ص ٤٢٦.

(١٢٣) السابق نفسه: ص ٤٢٦.

(١٢٤) أحمد أمين: " حياتى "، مرجع سابق، ص ص ٦، ٧

(١٢٥) توفيق الحكيم: " سجن العمر " مرجع سابق، ص٣٥.

(١٢٦) فؤاد دوارة: " عشرة أدباء يتحدثون "، دار الفكر العربى، القاهرة، ص ص ٣٨، ٣٩.

(١٢٧) السابق نفسه: ص٤٠.

(١٢٨) بهاء طاهر: " الحب فى المنفى "، دار الهلال، القاهرة، ١٩٩٥، ط ٢، ص٢٥٥.

(١٢٩) د. جابر عصفور: " زمن الرواية "، مرجع سابق، ص ٢٤١.

(١٣٠) فى معرض القاهرة " الدولى للكتاب فى دورته السابعة والثلاثين " صودرت رواية ترابها زعفران للخراط.أخبار الأدب

(١٣١) جابر عصفور: مرجع سابق ص ٢٤١ (وما بين القوسين من عند الباحث)

(١٣٢) حوار مع الدكتور نصر فريد واصل: أخبار الأدب، ٢٧ يوليو ١٩٩٧، ص ٢ " ومن الكتب المصادرة رواية إبراهيم عيسى (العراة) الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢

(١٣٣) عن (فكرة الأصولية) راجع الدراسة الرائعة لـ (عبد السلام حيدر) بعنوان " الأصولى فى الرواية " صادرة عن المشروع القومى للترجمة ع

(٥٦٨) المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٣، " الجميل فى هذه الدراسة إضافة إلى تقديمها فصلاً عن ظاهرة الأصولي فى التاريخ الإسلامى، أنها تتبع الظاهرة من خلال كيفية تعبير الرواية الفنية عن ظاهرة الأصولى، من خلال

يمكن ك

 مصر من

 ختلاف "

(١٣٥) نشرت نوال السعداوى رواية " مذكرات طبيبة " عام ١٩٦٠، وهى تتناول جزءاً من حياتها وأجزاء من حياة زميلاتها الطبيبات والصديقات فإنها كما تقول " خرج الكتاب كالطفل المبتور الأعضاء أو الطفلة يستأصلون بمقص الرقيب أجزاء من جسدها ". راجع: نوال السعداوى: " رواية السيرة الذاتية "، مجلة فصول، مرجع سابق، ص ٣٧٧.

(١٣٦) د. صبرى حافظ: " رقش الذات... "، مرجع سابق، ص ١٢.

(١٣٧) السابق نفسه، ص ١٨.

(١٣٨) د. جابر عضفور: " زمن الرواية "، مرجع سابق، ص ٢٥٤.

(١٣٩) د. عبد المحسن طه بدر: " تطور الرواية العربية الحديثة...... "، مرجع سابق، ص٢٨٩.

(١٤٠) السابق نفسه: ص ٢٩٢.

(١٤١) توفيق الحكيم: " زهرة العمر " مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨، ص ١٣٥.

(١٤٢) د. جابر عصفور: " زمن الرواية "، مرجع سابق، ص ٢٥٦.

(١٤٣) يحيى إبراهيم: " السيرة الحديثة فى مصر "، مرجع سابق، ص ٧٨.

(١٤٤) عبد المحسن طه بدر: مرجع سابق، ص ٢٩٧.

(١٤٥) السابق نفسه، ص ٢٩٩.

(١٤٦) د.طه حسين: " لحظات "، مكتبة الخانجى، الفجالة، عام١٩٤٢.

(١٤٧) عبد الرحمن شكرى: أناشيد الصبا، مكتبة الإسكندرية ١٩١٥، ص ٥.

(١٤٨) ذكر غالى شكرى أن هذا العام (١٩٦٧) خلت فيه الساحة النشرية على

المستوى القصصى والروائى من كتابات باستثناء بعض الأعمال التى أعيد طبعها، فمثلاً فى مجال الرواية لم يصدر إلا الجزء الثانى من قصة (الساقية) لعبد المنعم الصاوى بعنوان (الرحيل) وقصة (دم ابن يعقوب) لشوقى عبد الحكيم. غالى شكرى:" ذكريات الجيل الضائع " الدار العربية للكتاب، ط ٢، ١٩٨٤، صـ ١٨٨

(١٤٩) صاحب هذه المقولة " حافظ رجب " وهو واحد من جيل الستينات، وقد كان لهذه المقولة جدل كبير فى هذه الفترة، بل أغضب الكتاب الكبار أمثال " يوسف إدريس ". والمقصود من هذه العبارة ليس التقليل من الكتاب الكبار، وإنما التعبير عن اتجاه أدبى جديد مثّله هؤلاء الكتاب الشبان، وأن هذا الاتجاه الجديد ليس مجرد استمرار لما سبقها، وفى هذا القول مبالغة إلى حد ما، حيث أنهم يغفلون تأثرهم قليلاً أو كثيراً من التجارب السابقة. لمزيد من الاطلاع، راجع " إبراهيم فتحى " فى " ملامح مشتركة فى الإنتاج القصصى الجديد "، مجلة جاليرى ٦٨ مطبوعات الكتابة الأخرى، المجلد الثاني، أبريل ١٩٦٩، ص، ص ١١٠ وما بعدها.

(١٥٠) محمد بدوى:" الرواية الحديثة فى مصر "، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٧، ص ٢٥٤.

(١٥١) السابق نفسه: ص ٢٥٤.

(١٥٢) عبد الحكيم قاسم: شهادة فى مجلة فصول، ع " القصة القصيرة " مجلد (٢) القاهرة ١٩٨٢، ص ٨٢.

(١٥٣) من مظاهر الثورة بروز بعض رواد الحركات الثورية المعاصرة على أغلفة الكتاب العربى مثل (كاسترو، وجيفار، ودوبرن، والجنرال جياب وهوش فيه) بل وصل الأمر إلى أن بعض دور النشر العربية أصدرت الطبعات الكاملة لهؤلاء. راجع غالى شكرى: " ذكريات الجيل الضائع"، مرجع سابق، ص ١٨٨.

(١٥٤) محمد برادة:" أسئلة الرواية – أسئلة الناقد "، مرجع سابق، ص ٢١.

(١٥٥) غالى شكرى:" ذكريات الجيل الضايع "، مرجع سابق، ص ٢١١.

(١٥٦) محمد برادة: " أسئلة الرواية.. أسئلة الناقد "، مرجع سابق، ص ٦٤.

(١٥٧) مجلة جاليرى ٦٨، جزء أول الأعداد (١: ٥)، مطبوعات الكتابة الأخرى، د.ت إشراف، هشام قشطة.

(١٥٨) صنع الله إبراهيم: "تلك الرائحة "، ص ٢٦.

(١٥٩) إبراهيم فتحى: " الخطاب الروائى والخطاب النقدى فى مصر." الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٤، ص ٤٠.

(١٦٠) صنع الله إبراهيم: مرجع سابق، ص ٣.

(١٦١) إبراهيم فتحى: " الخطاب الروائى..والخطاب النقدى..."، مرجع سابق، ص١٦٠

(١٦٢)

(١٦٣) صول، ع "

مز

(١٦٤)

(١٦٥) محمد بدوى: مرجع سابق، ص ١٢٥٩.

(١٦٦) شريف حتاتة: " شهادة "، فى مجلة فصول بعنوان " تجربتى فى السيرة الذاتية: النوافذ المفتوحة "، مرجع سابق، ص، ص ٢٦٨، ٢٦٩.

الفصل الثانى
الميثاق وقرائن السير ذاتى

ميثاق السيّر ذاتى: – :- Pact AutoBio

إن مسألة التداخل بين الأنواع مع جنس"السيرة الذاتية " مثل (المذاكرات، واليوميات، والرسائل وغيرها...) والتى سمحت بها الحدود المرنة لهذا النوع جعلت الاهتداء إلى تعريف جامع مانع للسيرة الذاتية - كما سبق أن وضحنا - مسألة عسيرة وشائكة فى ظل غياب القواعد التجنيسية الصارمة ومن ثم اختلطت المفاهيم ليس عند النقاد فحسب بل أيضًا عند الكتاب أنفسهم، حيث إن بعضهم يكتب مذاكرات ثم يشير على الغلاف أو فى المقدمة بأن النص سيرة ذاتية، وقد اضطر هذا التداخل لوجون إلى تغيير مفهومه الأول عن "السيرة الذاتية" والاعتداد بمفهوم آخر أكثر صرامة فى حدوده، حيث فرض مجموعة من الأعراف والشروط التى تحد من دخول

الأنواع القريبة لدائرة جنس السيرة وهو التعريف الذى أخذ به معظم النقاد فيما بعد. وزيادة فى التأكيد والحد من عملية المزاوجة غير المقصودة فى كثير من الأحيان لدى " الكتّاب " وضع لوجون عقداً وميثاقاً على البرغم من استغرابه بدايةً من فكرة الميثاق لأنها على حد قوله" تذكره بالمواثيق مع الشيطان" (١)

وإن كان النقد الفرنسى التزم على يد لوجون بوجود فكرة الميثاق السير الذاتى Lapact Auto Biographique)، فكذلك فعل النقد الإنجليزى وإن اختلفت التسمية لكن مع الاتفاق فى دلالة المضمون، من حيث وجود التزام بين المؤلف الفعلى والقارئ على مضمون ما يقرأ: هل هو أدبى واقعى يحمل صفات الكاتب الفعلى أم محض خيال؟!

وقد جاء مفهوم الميثاق فى النقد الإنجليزى تحت مسمى " اليمين السيرى " أو " القسم البيولوجرافى" Biographic Oathوهذه التسمية ترجع إلى الناقد ديزموند مكارثى " -mccarthg De smond حيث يرى أن مبدع السيرة فى حقيقة الأمر ما هو إلا فنان تحت سلطة يمين " (٢)، وبهذا تكون فكرة اليمين أو القسم حسب النقد الإنجليزى مأخوذة من ساحة القضاء حيث يقف الحالف متعهداً أمام هيئة المحلفين بأن ما يقوله هو " الصدق أو الحق "، أما فكرة الميثاق عند لوجون تنص على أن الأحداث التى يصفها الكاتب فى النص حقائق تاريخية (وقائع) وأن الشخصيات التى تظهر فيه أشخاص حقيقية (٣) وبذلك يُلزم قارئ النص بأن يُحدِّد قراءته للنص فى إطار نوع محدد من قبل المؤلف الفعلى، صاحب العمل عبر إشارات خارجية متمثلة فى (العنوان أو على الغلاف أو كلمة

الناشر..) أو داخل النص من خلال (المقدمات والإهداءات وغيرها..) ويتمثل العقد لدى جليلة طريطر من خلال تطابق الهويات الثلاث، التى هى هوية المؤلف وهوية الراوى، وأخيراً هوية الشخصية ومن ثم يكون " كل ما يقول الراوى أو ما يقال عن الشخصية فى السيرة الذاتية محمول على المؤلف بالفعل، معد وثيق الاتصال بحياته، فمنه يصدر وعليه يعود " (٤)

وهذا الميثاق يقدم للقارئ الحكاية السير ذاتية على " أنها ملفوظ حقيقى أو واقعى، يتصل بمرجع واقعى له وجود فعلى وملموس خارج حدود النص، لغته خلافا لكتابة الرواية التى يفترض فيها قيام الملفوظ على التخيل والإيهام، وعدم اتصالها أو إحالتها مباشرة على مرجعية واقعية، تتيح للناقد ربط وقائعها وأحداثها بشخص المؤلف أو بحياته الخاصة " (٥) وهو نفس ما أكدته الباحثة ايليزابيث بروس حيث قالت: " إن أهم ما يميز الكتابة السير ذاتية فى نطاق التصور المرجعى الذى تستند إليه هو ارتباط كل من المؤلف والقارئ فيها بجملة من الضوابط والشروط التى هى عموماً من قبل الواجبات والحقوق فمن واجب المؤلف أن يقول الحق طبقاً لالتزامه فى العقد وأن يكون صادقاً أميناً فيما يروى على نفسه ومن حق القارئ أن يخضع فى أقواله واعترافاته تبعاً لذلك إلى الاختبار والتثبيت، فذلك يُعتبر من الحقوق التى يخولّها له الجنس"(٦).

وتكمن أهميته إزاء ذلك فى كونه يحدد موقف القارئ إذا لم يكن التطابق مذكوراً وهى حالة التخييل لذا فالقارئ سيحاول عقد مشابهات ولو لم يرغب المؤلف فى ذلك وهى " حالة السيرة الذاتية "

فسيميل إلى محاولة البحث عن الاختلافات (الأخطاء - التشويهات. إلخ..) وفى الغالب ما يكون القارئ أمام حكى ذى طبيعة سير ذاتية، ميل لأن يعتبر نفسة جاسوساً " (٧)

ومن ثم يلزم (الميثاق أو العقد) المؤلف الفعلى أن يعلن هذا بصراحة دون إخفاء من خلال تذييله العنوان بلفظة " سيرة ذاتية أو قصة حياتى أو مسيرتى " أو غيرها من الألفاظ التى تشير إلى مدلول (السرد السير ذاتى) ويمكن أن يتحقق التطابق لدى القارئ بين الاسم والمؤلف والسارد والشخصية بطريقتين: الأولى: ضمنياً: ومن خلاله ميثاق السيرة يأخذ شكلين:

١ - استعمال عناوين لا تترك أى شك حول كون ضمير المتكلم يحيل إلى اسم المؤلف مثل (قصة حياتى- مسيرتى - سيرتى - سيرة ذاتية.. الخ).

٢- مقطع أولى للنص، يتحمل فيه السارد بالتزامات أمام القارئ، وذلك بالتصرف مثل المؤلف بطريقة، تجعل القارئ لا يحمل أى شك حول كون ضمير المتكلم يحيل إلى الاسم القائم على الغلاف، وإن كان هذا الاسم غير وارد فى النص.

الثانية: بطريقة جلية. على مستوى الاسم الذى يأخذه السارد/ الشخصية فى الحكى نفسه والذى هو نفس اسم المؤلف المعروض على الغلاف. (٨)

-١-

يرى صبرى حافظ أن " غياب المرآة " فى عملية كتابة "السيرة الذاتية" يزيل الكثير من الحدود أو بالأحرى المحددات والقيود

الضامنة للمصداقية أو الموضوعية (١٠) وهو ما يرادف (العقد/ أو الميثاق) عند لوجون، بيد أن صبرى حافظ يرى فى هذا العقد الذى دعا إليه لوجون، أنه ينوب عن المرآة الغائبة، " وإن كان يعوضنا حقيقة عن حيادها أو مصداقيتها، بل يحيل عملية السرد السير ذاتية إلى لعبة نصية لها قواعد لا يمكن ضبطها بدقة " (١١). كما يرى صبرى حافظ أن الوظيفة الأساسية والمهمة للعقد فى أنها تحول دون محاولة الكاتب التملص من آرائه وأفكاره، أو بمعنى أدق " بألا يتحلل " وبذلك أصبح الكاتب فى وجود العقد " مقيداً بقدرٍ كبيرٍ من التماهى بين الكاتب والمكتوب " (١٢)

وبذلك يشير المصطلحان الفرنسى (الميثاق السير الذاتى) والإنجليزى (اليمين السيرى) إلى حقيقتين: الحقيقة الأولى: تكمن فى أن الفكرتين تدوران كما يقول حسام عقل(١٣) حول غاية واحدة متمثلة فى " اقتناص " تعهد " ما " من صاحب الترجمة يُفهم منه بإشارة مغلظة أن وقائع النص وأحداثه ينتمى مرجعها إلى واقع تاريخى/ خارجى، خلافًا للنصوص الأخرى التى لا تتمتع فيها الوقائع بهذه المرجعية الحرفية. أما الحقيقة الثانية: فتشير إلى وجود طرف ثالث يُعتد به، دون تهميش، مشابه لهيئة المحلفين، هذا الطرف (العنصر الثالث فى اللعبة) هو (القارئ) الذى يتوجه إليه النص باعتباره شريكًا ثانيًا مع المؤلف الفعلى فى النص حيث يلتزم المؤلف معه بعقد فلا يخدعه ويلتزم بالصراحة والاعتراف بأن هذا النص الذى بين يديه (القارئ) ما هو إلا ترجمة حقيقية لواقعه الشخصى/ التاريخى أو جزء منه حسب صيغة العهد.

وهذا ما ظهر تطبيقًا فى السيرة الذاتية التى كتبها الدكتور رؤوف عباس بعنوان مشيناها خطى" (١٤) فجاء الميثاق واضحًا وصريحًا على الغلاف سيرة ذاتية إلى جانب ما أورده فى المقدمة من إشارات لطبيعة العمل لكونه ينتمى إلى " القص السير ذاتى "، أو ما ذكره الناشر " دار الهلال " على ظهر الغلاف، كلها مؤشرات تؤكد انتماء النص إلى فضاء السيرة الذاتية.

وبالمثل محمد عنانى سار على نفس النهج فى سيرته المعنونة بـ " واحات العمر، وواحات الغربة، وواحات مصرية "، فمع الطبعة الكاملة جاء العنوان صريحًا السيرة الذاتية الكاملة طبعة مكتبة الأسرة ٢٠٠٢ م. وعلى النقيض من السابقين يأتى نص إدوار الخراط: " ترابها زعفران: نصوص إسكندرية" فبالإضافة إلى تذييل العنوان بعنوان فرعى (رواية)، يحرص المؤلف على التدليل بالشواهد التى تخرج النص من " القص السيرى " و" يلحقه " بالقص الروائى. ومن هذا ما أكده فى المقدمة بقوله ليست هذه النصوص سيره ذاتية ولا شيئًا قريبًا منها فبعضها من شطح الخيال ومن صنعة الفن ما يشط بها كثير عن ذلك فيها أوهام – أحداث ورؤى شخوص، ونويات من الوقائع هى أحلام وسحابات من الذكريات التى ينبغى أن تقع ولكنها لم تحدث أبدًا ولعلها أن تكون صيرورة وليست فقط ذاتية " (١٥).

ومع كل هذه التأكيدات التى يخرج بها المؤلف نصه من دائرة الواقع إلى دائرة التخييل فإن معظم النقاد ربطوا بينها

وبين نـوع السـيرة، وأجمـعوا على أن صـورة " الفتى ميخائيل " تـتطـابق مع شـخـصيـة إدوار فى سـيـرته الـذاتـيـة " مـهـاجـمـة
... أن دلالة
مفهوم

لتخييل،
سى التى جعلت لوجون يضع ميثاق الرواية. وهو ميثاق عماده " نفى التطـابق بـين اسم المؤلف عـلى الغلاف واسـم الشـخـصـيـة فى النص الإقرار بـالطـابع التـخـيـيلى للـنص كـأن يـذكر فى عـنوان فرعى أن الكتاب رواية " (١٦)

وهذا المـيـثـاق له مظـهران ١- عدم التطـابق حيث (لا يـحـمل المؤلف والشـخـصيـة نفس الاسم)

٢ - تصريح بالتخييل (العنوان الفرعى رواية)

ومن خلال الميثاقين السيرى والروائى يتضـح أن الذى يحدد نوعية الميثاق هـو العلاقة بين اسم المؤلف واسم الشـخصـيـة ثم طبيـعة العمل المنجز من طرف المؤلف.

وهناك ثلاث وضعيات لهذه العلاقة: الشـخـصيـة: إما ١- لها اسم مختلف عن اسم المؤلف..

٢- ليس لها اسم ٣- لها نفس الاسم المؤلف

وفى هـذا يـكـون المـيـثـاق كـالآتـى: فى الحـالـة الأولى: روائى وفى الحـالة الثانية غائب وفى الحـالة الثالثة سيرة ذاتية وهذا ما يوضـحه الشكل الذى رسمه لوجون.

اسم الشخصية / الميثاق	= اسم المؤلف	= ٠	= اسم المؤلف
روائى	P1 رواية	P2 رواية	
= ٠	١ب	٢ب غير محدد	P3 سيرة ذاتية
السيرة الذاتية	–	٢ . ج السيرة الذاتية	٣. ب سيرة ذاتية

ومن خلال الجدول نستنتج الآتى:

إذا كان اسم الشخصية لا يطابق اسم المؤلف.. وهذا وحده ينفى إمكانية حدوث السيرة الذاتية.

إذا كان اسم الشخصية غير محدد: فإن الأمر يزداد تعقيداً ومن ثم يرتبط التحديد بالميثاق المنجز الذى طرفه المؤلف.

وفى حالة الميثاق الروائى يشير إلى الطبيعة التخيلية على صفحة الغلاف مثل حالة " الحب فى المنفى " لبهاء طاهر، وتلك الرائحة لصنع الله إبراهيم فالعملان ليس لبطليهما اسم مُحدد، فالعمل الأول بطله (صحفى مغترب) وفى العمل الثانى (سجين خارج لتوه من السجن). لكن الميثاق الخارجى على الغلاف مكتوب (رواية)، ومن ثم فسوف يتدخل القارئ من خلال الاجتهادات لفض الاشتباكات

الحالة الثانية: حالة الميثاق (الصفر)، حيث العنوان لا يشير إلى جنس محدد سواء (رواية أو سيرة) كما أن الشخصية لا اسم لها،

ومن ثم فالأمر يزداد غموضاً وبالتالى فالأمر متروك للقارئ وحريته فى أن يضع عقد القراءة الذى يرتئيه متوافقاً مع أيديولوجيته مثل نص " الأم والطفل " لشارل لويس فيليب.

الحالة الثالثة: حالة ميثاق السيرة الذاتية، ويكون ليس للشخصية اسم فى المحكى، لكن المؤلف يُعلن ضمنياً نفسه مطابقاً السارد مثل" حضر - " رعوف عباسر ، الضمير (الأنا)

أما الحالة الأخيرة فهى حالة الخانة الفارغة، وقد اعتبر هذه الخانة لوجون سواء فى ميثاق السيرة أو فى ميثاق الرواية فارغتين، حيث يرى استحالة تطابق بطل الرواية مع المؤلف وإن كان هذا قد تحقق فى النموذج العربى كما هو واضح فى نموذج رواية أطياف لرضوى عاشور فبطلة الرواية هى " رضوى " نفسها وإلى جانب أخذها نفس الاسم، تأخذ الكثير من صفاتها. وبالمثل عفاف السيد فى " قميص وردى فارغ " فهى تشير إلى اسمها الحقيقى الذى يوازى بطلة الرواية باسمها " عفاف عبد المتعال السيد " وأيضاً الأمر متحقق فى " بيضة النعامة " لرؤوف مسعد.

وفى الحالة الثانية (حالة السيرة) يتساءل لوجون: هل يمكن أن يكون للشخصية فى سيرة ذاتية مُعلنة اسم مختلف عن اسم المؤلف؟! ويجيب بأن هذا الأمر قلما يحدث، فلو حدث وأن اختار الكاتب هذه الصيغة فسيبقى لدى القارئ شكوك دائمة: ألا يقرأ رواية فقط ؟ !

القرائن الدالة على ماهية النوع:

يرتبط عقد القراءة (العقد السير ذاتى) بمجموعة من القرائن التى من شأنها أن تقوم بفض تشابكات النص التى تتداخل فى ذهن القارئ، ومن ثم تبرز أهمية هذه القرائن فى تحديد مسار القراءة لدى القارئ، وقد عوّل الدرس النقدى على هذه القرائن الكثير من المهام. ووجه إليها الاعتناء مثل (العنوان، والعناوين الفرعية، والإهداءات، وكلمة الناشر.... وغيرها). وصارت هذه بمثابة نصوص موازية للمتن، ولا يمكن فصلها عن المتن على الرغم من دعاوى النقاد التى تُنادى بفصل كل ما هو محيط بالنص،وإعلائها من (أدبية النص) كبديل أو من قبيل الدعوى بـ (موت المؤلف) مثلما نادت جوليا كريستفيا، والاعتداد بالنص ذاته. وعلى كلٍّ فإن ما دعا إليه جيرار جينيت يستند إليه البحث من حيث اعتبار هذه القرائن دلالات تشير إلى مدلول هو النص ذاته.

ومن هذه القرائن (التطابق فى الاسم الشخصى والسارد، العنوان، العناوين الفرعية، الإهداءات، المقدمات والتمهيد، كلمة الناشر، أصداء التاريخ الشخصى، وأخيراً الشهادات والحوارات - مع أنها من خارج النص -) فالحوارات والشهادات لا تلتصق بالنص التصاقا مباشرا، لكن لأهميتها فى الكشف عن الدوافع والتفسيرات يأخذ بها الباحث، ويعدها ضمن القرائن..

أ التطابق بين الاسم الشخصى والسارد:

-١-

تأتى أهمية المطابقة والتشابه بين اسم المؤلف والشخصية

الساردة فى التأكيد على أن النص ينتمى إلى القص " السير ذاتى"، استناداً إلى قول لوجون :" إن عدم المطابقة بين اسم المؤلف واسم الشخصية ينفى إمكانية حدوث (القص السير ذاتى) " ومن ثم فإن حدوث التطابق يكفى لنفى إمكانية التخييل، حتى ولو كان الميثاق صفراً (أى غير محدد سيرة ذاتية أم رواية)، سواءً أكانت فى قرينة العنوان أو فى قرينة التمهيد.

فالتطابق ماثل ومتحقق، دون حاجة إلى إعلان عنه، وهذا ما وضح بصورة فعلية فى"كلمات" سارتر، فلا العنوان ولا التمهيد يشيران إلى أن النص سيرة ذاتية حيث التطابق الاسمى بين اسمى السارد والمؤلف يؤكد عملية التوحد، وبالتالى فإن كل كلام منسوب داخل النص على لسان الشخصية الساردة هو كلام المؤلف الخارجى.

فاسم طه حسين (١٧) فى الأيام لم يُذكر صراحةً إلا فى الجزء الثالث من خلال العنوان الذى اختاره المؤلف " مذكرات طه حسين ". وإنْ كان قد تردد الاسم صراحة داخل النص ثلاث مرات: المرة الأولى أثناء مناداة الأستاذ الممتحِن له بقوله " مسيو حسين " [ص ١٢٦ – ج/ ٣، والمرة الثانية من خلال رسائله إلى ابنه وابنته، وأخيراً جاء كتذييل للبرقيات التى كان يرسلها إلى الحكومة المصرية]ص ص ٥١، ٥٢، ٥٣، ٦٧، ٦٩ – ج/ ٣. وهذا التطابق بين اسم " طه حسين " داخل وخارج النص، هو ما جعل النقاد يختلفون على تصنيف أيام " طه حسين ".(١٨)

وقد يستدل القارئ على التطابق من خلال التناظر أو التشابه

الجزئى الذى يفترضه القارئ مبدئيًا بين المؤلف والشخصية الساردة التى تحمل اسماً داخل النص، ثم يتحقق منه فعليًا ـ بعد رد المحمول إلى الحامل وقد ذكر لوجون (١٩) أن عملية التطابق بين اسم المؤلف والسارد تأخذ ثلاث وضعيات هى كالتالى:

١- الشخصية لها اسم مختلف عن اسم المؤلف ٢- الشخصية ليس لها اسم

٣- الشخصية لها اسم المؤلف.

وإنْ كان لوجون ينتهى إلى إقرارات مُلزمة حسب رأيه (لا يأخذ بها الباحث لتعارضها مع ما يناقشه).. فهو يرى أنه فى الحالة الأولى يكون (الميثاق روائيًا)، وفى الحالة الثانية يكون (الميثاق غائبًا)، وفى الحالة الثالثة يكون الميثاق (سيرة ذاتية). أما سبب عدم أخذ الباحث بهذه الالتزامات فراجع إلى أن الميثاق الذى تشير إليه الحالات الثلاث فى نظره هو (الميثاق السير ذاتى) وذلك لأن العقد الأساسى وهو العنوان يشير فى معظم النماذج إلى (رواية) ومع هذا يتحقق للاسم نفس المواضعات التى أقرها" لوجون " نفسه.

وضعيات الشخصية الساردة: -

١- اسم الشخصية مخالف لاسم المؤلف: -

قد يلجأ المؤلف فى كثير من الأحيان لوسم بطله باسم يختلف عن اسمه، ليقوم بعملية (تمويه) لذاته داخل النص، ومع هذا فيقوم القارئ هو الآخر بعقد مناظرات وتشابهات بين المؤلف وشخصيته فى لإحداث هذا التطابق - إنْ كان موجوداً -وقد فعل هذا من قبل، العقاد فى " سارة " عندما قام بتغيير الأسماء، فسمّى نفسه هماماً

وسمى بطلته سارة، واختلف النقاد إثر هذا حول نموذج شخصيته سارة وتساءلوا فى حيرة: هل هى شخصية حقيقية أم متخيلة ؟ هكذا نجح العقاد فى خلق الإيهام بين شخصية همام وذاته ومع مرور الوقت ظن البعض أن السؤال أُجْهض، وبدأوا قراءة سارة على أنها نموذج لشخصية أحبها العقاد دون توافر الأدلة لإثبات ظنونهم التى هى أقرب إلى اليقين حتى خرج علينا الدكتور أحمد حسين الطماوى، بدراسة جادة وعميقة حول ماهية السؤال السابق بعنوان" سارة للعقاد بين الحقيقة والخيال " (٢١) انتهى فيها إلى أن شخصيات رواية "سارة " حقيقية وأنّ سارة لم تكن إلا الصحفية " أليس داغر" بل لم يقتصر الأمر على إثبات حقيقة شخصية " سارة " فقط، بل أثبت أن معظم الشخصيات الواردة فى الرواية هىٍ شخصيات حقيقية مع اختلاف الأسماء، فأمين الذى كان يراقب سارة هو الشاعر طاهر الجبلاوى والأستاذ " زاهر" هو الدكتور صبرى السربونى والعشير القديم (الذى لم يذكر اسمه) هو الشاعر عبد الرحمن صدقى، هكذا عمد كاتب قديم على تمويه الأسماء حتى لا تحدث المطابقة، والتى ربما تكون من وجهة نظره - صادمة - على الأقل للشخصيات نفسها التى ورد ذكرها فى الرواية، ولهذا لجأ لتقنية"الرواية " وزاد من عملية التمويه باستبدال الأسماء الحقيقية بأسماء لا صلة لها بالأسماء الحقيقية.

ومن الأعمال موضع البحث التى لجأ أصحابها لهذه التقنية من خلال خلق الإيهام بين اسم البطل واسم المؤلف ما فعله " عبد الحكيم قاسم فى روايتيه " أيام الإنسان السبعة وقدر الغرف المقبضة "

والعجيب أن بطل الروايتين اختار لهما اسماً واحداً هو عبد العزيز. فالبطل عبد العزيز يتطابق كلية مع " عبد الحكيم قاسم " نفسه حيث عناصر المشابهة واضحة بين الطرفين وبسبب هذه المشابهة عدّها البعض سيرة ذاتية لقاسم. ويسمى" فرحان محمد عمار المطيرى " هذا التشابه بين (اسم البطل واسم الشخصية) بـ " الحضور الذاتى فى الشخصية الرئيسية ".(٢٢)

وقد تجلى هذا الحضور فى تشابه اسم البطل عبد العزيز فى العملين " أيام الإنسان السبعة وقدر الغرف المقبضة "، وهذا الحضور من وجهة نظره " يُضفى نوعًا من الثبات على الشخصية ويغرى بالاستنتاج حيث يؤكد هذا التكرار فرضية بحثية تتلخص فى كونه رمزاً لاسم المؤلف/ عبد الحكيم قاسم"،(٢٣) كما أن تكرار اسم عبد العزيز البطل فى روايتى قاسم لم يكن هو التكرار الوحيد، حيث ورد الاسم كذلك فى رواية " المهدى " وأيضًا فى قصة قصيرة بعنوان " ليلة رأس السنة " ضمن مجموعة " الديوان الأخير".

هذه التيمة التكرارية لاسم البطل بنفس المواصفات ما يشى بالتطابق بين المؤلف و بطله وإنْ اختار له اسماً مغايراً، حيث يكشف العملان " أيام الإنسان السبعة وقدر الغرف المقبضة " عن التجربة الحياتية لعبد الحكيم قاسم، سواء فى القرية وهو ما عكسته " أيام الإنسان السبعة " أو رحلته من القرية إلى برلين كما هو ظاهر فى " قدر الغرف المقبضة "، ومن ثَمّ فإن كل هذه التشابهات على البرغم من المغايرة بين اسم البطل واسم المؤلف، تُعْطى القارئ فرضية الاستنتاج، بعد ربط عناصر المشابهة بين اسم المؤلف الذى يتطابق

مع اسم البطل، وإن اختلف معه فى الاسم الذى يطلقه عليه داخل النص.

وقد يعمد المؤلف إلى إعطاء شخصياته أسماء مغايرة لما هى عليه فى الواقع ؛ ليحدث نوعًا من الإيهام، وهذا ما يتضح فى نموذج نجيب محفوظ " المرايا " ١٩٧٢، فالمؤلف يوازى بين شخصياته المتخيلة، وشخصيات أخرى فى الواقع المرجعى، مع منحها أسماء مغايرة لأسمائها فى الواقع، وبهذه الأسماء المغايرة يكون محفوظ مارس ألاعيب الرمز والقناع. واعتماد محفوظ على هذه التقنية – مع أن كثيرين ربطوا بين الشبه بين شخصيات محفوظ فى المرايا وشخصيات أخرى فى الواقع – ؛ راجع لأنه يحاكم كثيراً من الشخصيات، وقد" يعطى الحكم أيضًا لبعض الشخصيات داخل النص ذات العلاقة " (٢٤)

ونماذج الشخصيات التى يعرضها محفوظ متنوِّعة، منها الدرويش الملتزم مثل (إبراهيم عقل) الذى بدأ حياته العلمية فى السوربون، وانتهى به الحال على هذه الكيفية. ومنها – أيضاً – الشخصية المتزمتة دينيًا مثل (طنطاوى إسماعيل)، وغيرها من الشخصيات مثل (زهران حسونة) المنافق الذى يؤم الناس فى وقت الصلاة، وما أن يفرغ من صلاته يزاول عمله التجارى المتمثل فى " الثقاب والويسكى ". وكذلك (سالم جبر) المتحمس للحضارة الغربية، والاستقلال وتحرير المرأة، وأخيراً (عباس فوزى) محقق التراث الشهير، وكاتب السيرة، فقد اشتهر بالإلحاد والنفاق، وقد ساعده الأخير على الترقى فى وظيفته.

هذه الشخصيات المتنوِّعة لها نظراؤها فى الواقع المرجعى، مع تغيّر الأسماء ؛ وذلك بغرض كسر الإيهام بواقعية الشخصيات، وهذا [illegible] اقع، بل

محاولة إيجاد طرائق للمشابهة الكلية أو الجزئية بين المؤلف الموجود اسمه على الغلاف، والبطل الذى يتحرك داخل النص عبر السرد ومن ثم يتم فى هذه الحالة التعويل على (الميثاق) المبرم بين المؤلف والقارئ. والمعلن عبر قرينة العنوان الفرعى. فإذا كان مكتوباً على الغلاف " سيرة ذاتية "، فإن الغموض ينفك كما يقول لوجون، حيث تكفى القرينة الخارجية لعقد صلة بين المؤلف والشخصية الساردة، فقرينة العنوان " سيرة ذاتية " يميل عن طريقها النص إلى (القص السير الذاتى). ومن ثُم تصبح مهمة إيجاد التطابق أو المشابهة بين المؤلف والسارد يسيرة ومتحققة.

أما فى حالة كون الميثاق " رواية " فإن الأمر يزداد غموضاً ولبساً لأن الميثاق - هنا - يشير إلى (تخييل) ومن ثم يضع النص فى (فضاء مبهم)، وفى ظل دخول النص فى " فضاء مبهم " عبر دالين الأول من خلال العنوان الفرعى " رواية " الذى يشير إلى تخييل. والثانى من خلال " غياب اسم الشخصية "، تبرز أهمية القارئ، الذى تبدأ مهمته فى محاولة خلق عناصر المشابهة الجزئية أو تحقيق التأكد من التطابق بين المؤلف الخارجى، والشخصية

الساردة فى النص. ولا يتأتى له هذا إلا من خلال تردد (أصداء التاريخ الشخصى) للمؤلف داخل النص، وانعكاسها على البطل السارد، وبهذا تتحقق المطابقة بين الهويات الثلاث.

فعفاف السيد فى " السيقان الرفيعة للكذب " لا تصرح باسم بطلتها حتى آخر الرواية، وإن كان هناك اسم يحرص المحبُّ على مناداتها وهو بوبى، لكنه اسم تدليل لا علاقة له بالاسم الخارجى للمؤلف. وإن كان هناك اسم مجموعة قصصية للمؤلفة ذكرتها داخل العمل، وهى إحدى القرائن التى يستدل بها القارئ لانتماء النص إلى المؤلفة، بالإضافة إلى بعض التواريخ، التى ترتبط بأحداث مهمة لها دلالتها فى حياة المؤلفة.

ومى التلمسانى فى " دنيا زاد " لا تذكر اسماً لبطلتها، وإن كانت تستعين بالراوى الأنا (ضمير المتكلم)، وكما يقول خيرى دومة " إنه بإمكان القارئ على كل حال أن يُدرك بطريقة أو بأخرى ما بين الكاتب والرواية والبطلة من تقارب، وإن لم تقل يُدرك ما بين هذه الأطراف من تطابق ".(٢٥)

ومع هذا فهناك بعض ألاعيب الكتابة التى تستخدمها الراوية لتشير إلى ذاتها خارج النص، وقد يتأتى هذا من خلال ورود اسم قصة للمؤلفة داخل النص مثل مى التلمسانى فتذكر قصتها(استقالة)، ونورا أمين تشير إلى مجموعتها القصصية داخل العمل وأيضا تذكر اسم الناشر الذى تتعامل معه.

٣- التطابق بين الاسم الشخصى والمؤلف والبطل: –

حدوث مثل هذه المطابقة أو المشابهة بين المؤلف الخارجى للنص،

والشخصية الساردة فى النص، هو ما يُقرِّب النوع إلى جنس السير ذاتى كما أشار" لوجون "، بالإضافة إلى أنه يؤكد عملية التوحيد وبالتالى فإن كل كلام منسوب إلى داخل النص على لسان الشخصية الساردة هو كلام المؤلف الخارجى، كما أن وجود اسم حقيقى فى السرد المكتوب يساعد على أن تتدعم بقوة الأسماء الأخرى فى السرد حقيقة ... تلمسه أو تقترد ... التطابق بين ... ل سيرة ذاتية"(٢٦)

فى" قميص وردى فارغ " لنورا أمين، نرى التطابق واضحاً، حيث الراوية/ البطلة لها نفس اسم المؤلفة " نورا عبد المتعال أمين":

" أدرك الآن أننى فقدت شيئًا كبيراً، كان يجعل منى تلك الفتاة التى ينادونها" نورا " فتستجيب للنداء جيدا لأنها تعرف أن ذلك الاسم عامر بها وهى عامرة به، كان قلبها يقفز ويتراقص كالكلب الصغير المدلل عندما تسمع ذلك الاسم، تتحمس وتستعد لإنتاج لحظات جديدة، كانت النون رمزاً للدقة والراء للمرح، والإقبال على الحياة، ثم لم أعد " نورا " ولم أعد أشعر أن هناك كلمة، علىّ أن أتهيأ للبهجة بها عندما يطلقونها نحوى، صرت (نورا أمين)، شيئا آخر غير مشتق من النداء الأول، تكوين كتابى أقرؤه على صفحات مطبوعة أحيانًا أرضى، لأنهم قد استحدثوا لى إشارة يجدوننى بها عندما كنت (نورا)، وأتحسر، أدرك أننى أصبحت كيانًا بلا اسم

عندما تم طلاقى فى الرابعة والعشرين من عمرى بعد زواج لم

يدم أكثر من ثمانية شهور سقط أول حروف ذلك الاسم فى دفتر مأذون حى أدخله للمرة الأولى، كتب " نورا عبد المتعال أمين فهمى " بينما تلك النون الافتتاحية تشحب، ومعها ذلك الشعور بذاتى الحرة الجامحة بدأ السقوط... ". قميص وردى فارغ، ص٦٥

فى " حملة تفتيش..أوراق شخصية" للدكتورة لطيفة الزيات، تتطابق الهويات الثلاث تطابقًا تامًا بالإضافة إلى أن الاسم الشخصى " لطيفة" يرد داخل النص عبر أكثر من تقنية، بدءًا من ورود الاسم صراحةً كما هو فى ص ١٠٨ أو ذكر أسماء الإخوة كاملة مثل" محمد عبد السلام الزيات" و" عبد الغفار"، أو ذكر أسماء الأعمال التى أصدرتها والتى تغنى عن الاسم – مثل " الباب المفتوح" التى أصدرتها عام ١٩٦٠، ومسرحية " بيع وشراء"، وأخيرًا ورود أسماء الأصدقاء الذين ارتبطت بهم بعلاقات، وصلت إلى حد دخولهن السجن معًا مثل " رضوى عاشور، أمينة رشيد" أو من ارتبطت بهم من المثقفين مثل" توفيق الحكيم، وحسين فوزى ولويس عوض". وبهذا يحدث التطابق بين الأنا الساردة والشخصية والمؤلفة الذى لا تنكره عين.

وبالمثل فى رواية " أطياف " لرضوى عاشور يرد اسم رضوى كاملاً وصريحًا كما فى ص ٢٢.. ومع أن السرد يأتى بضمير المتكلم فإن اسم البطلة يتطابق مع اسم المؤلفة.. دون حاجة إلى استنتاجات. فى ظل ورود بعض أصداء التاريخ الشخصى للمؤلفة مثل زاوجها من مريد البرغوثى، وعملها فى الجامعة كأستاذة للأدب الإنجليزى وهو ما يزيد التطابق بين ذات المؤلفة وذات البطلة وذات الشخصية الساردة.

ومن التطابق - أيضًا - بين الأنا الساردة والشخصية والمؤلف، ما يظهر واضحا فى مروية " بيضة النعامة " لرءوف مسعد. حيث يظهر الاسم واضحًا داخل النص، وهو ما يؤكده التمهيد الموقع بإمضاء كمال القلش الذى يقول فيه:

"هذا العمل الذى مزج فيه رءوف بين حياته الشخصية وطموحاته واهتماماته العامة وما جرى فى بلادنا - وألقى الضوء بقوة وهو يحكى بيضة النعامة على الحياة الداخلية للأقباط الذين يجاوروننا فى العمل والسكن والشارع والصداقة والحياة ولا نعرف عنهم غير القشور."

رءوف مسعد: بيضة النعامة، ص ١١

ومن التطابق بين اسم المؤلف والشخصية المحورية، نموذج جمال الغيطانى " التجليات ١٩٨٢، كما تتطابق الأماكن داخل النص مع ما عايشه الغيطانى مثل " جهينة بسوهاج القرية التى نشأ فيها، ودرس بمدارسها (فقد حصل على دبلوم النسيج)، ومن الأماكن ذات الارتباط الوثيق حى الحسين، وحاراته، ومقاهيه.

ب العنوان.. والعناوين الفرعية: -

من أبرز القرائن الدالة على بنية النص الكلية العنوان، باعتباره بنية خارجية تشير إلى المدلول الداخلى للنص أو تكشف عن جوهره، حتى أنه سُمى إزاء هذا بمفتاح النص، ومن ثم فقد أولى السيميولوجيون العنوان عناية خاصة، باعتباره " مصطلحًا إجرائيًا ناجحًا فى مقاربة النص الأدبى، ومفتاحًا أساسيًا يتسلح به المحلل للولوج إلى أغوار النص العميقة قصد استنطاقها وتأويلها"(٢٧).

وقد برزت للعناوين أهمية خاصة فى السرد " السير ذاتى" حيث تحدد عقد القراءة (الميثاق) فمن خلال العنوان أو العنوان الفرعى الذى يضعه المؤلف على الغلاف يتحدد عقد القراءة، ويضبط مسار القراءة، فالعنوان كما يقول" رووكى " " يُعطى معلومات مسبقة عن نوايا الكاتب، حتى أن معناه الكامل لا يظهر إلا بعد الانتهاء من قراءة العمل بأكمله، العنوان يسبق الحبكة، بينما الحبكة تعود لتشير إلى العنوان الذى يستطيع أن يحقق وظيفة بشكل صحيح عن طريق هذا العملية الجدلية " (٢٨)، وقد قسم عناوين الأعمال الأدبية إلى ثلاثة أنواع هى:

١- عناوين وصفية٢ - عناوين مختلطة ٣- عناوين تعبر عن فكرة.

-٢-

فى حالة "السيرة الذاتية" الخالصة، تستطيع العناوين الوصفية الاضطلاع بمهمة الاستدلال على المتن ونوعه مثل " على الجسر بين الحياة والموت... سيرة ذاتية " لعائشة عبد الرحمن، وبالمثل " قصة حياتى " لأحمد لطفى السيد. أما فى حالة " رواية السيرة الذاتية " فإن العناوين الأساسية للنص، هى عناوين تعبر عن فكرة داخل النص، أو تعبر عن مضمون النص، أولا تعبر عن شىء داخل النص. كما أن العنوان الفرعى " رواية " كما يقول رووكى " لا يعمل بالضرورة كدال على النوع الأدبى " (٢٩)

الشىء اللافت أن معظم النماذج التى تمثل لمصطلح " رواية السير الذاتية " (٣٠) تأتى عناوينها مختلطة. ربما ليقين المؤلف أن

النص لا ينتمى إلى التخييل إلا بقدر استعانته بعناصر قليلة، ومن ثم فيحاول أن يشير – مجرد إشارة – إلى أن النص يختلف عن نوع " الرواية ". ومن هذا نص فؤاد قنديل " المفتون " الصادر عن دار الهلال ٢٠٠٨، الذى حمل عنوانًا فرعيًا " سيرة روائية " فى إشارة دالة إلى انتماء النص إلى القص السيرى.

-٢-

اللافت للنظر أن معظم الأعمال – عينة البحث – لا يخرج العنوان الفرعى فيها عن قرينة " رواية" إلى جانب العنوان الأصلى للعمل، بالإضافة إلى اعتمادها طريقة الـ (قص السير ذاتى) ما عدا بعض الأعمال القلائل مثل " حملة تفتيش.. أوراق شخصية" للطيفة الزيات، فالعنوان يشير إلى ارتباطها بالتجربة الذاتية، خاصة أن لفظة (أوراق) تستدعى فى الذهن أعمالاً " سير ذاتية " مثل " أوراق العمر" ١٩٨٦ للويس عوض، و" أوراق حياتى " ١٩٩٥ لنوال السعدواى، و" أوراق عمرى " ٢٠٠٥ لعلى السمان. فكلمة (أوراق) ترتبط بـ " المكون السيرى "، وهو ما يستنتجه القارئ في أثناء القراءة. ففى حالة " لطيفة الزيات " تزداد الوشائج بين العنوان والمكون السيرى من خلال وصف الأوراق بأنها " شخصية" وهو ما يعنى استدعاء التجربة الذاتية الخاصة لصاحبتها.

وفى " قميص وردى فارغ " لنورا أمين، تتجلى الذات واضحة من خلال لفظة " قميص " وتأكيدها بالوصف " وردى"، مما تجسد فى الذهن صورة (المرأة) التى ترتدى هذا " القميص ". وإنْ كانت مفردة " قميص" تتضمن فى الذاكرة تداعين كما يقول " خيرى دومة "

أولهما هو الجنس، فالقميص هو لباس المرأة المرتبط بالممارسة الجنسية (قميص النوم فى العامية)، وثانيهما الخلاف والعراك الذى يصل إلى حد الجنون " قميص عثمان الدامى " وقميص المجانين " و" المعنيان يرتبطان بمحتوى الرواية " (٣١)

وتتردد مفردة " قميص وردى " داخل النص لتشير إلى ارتداء امرأة له، فتقول:

" بالأمس وضعت صدرك على صدرى، كتفيك على كتفى، وتلامست أثداؤنا داخل القميص الوردى، الذى ابتاعه لك، لم تكن أنت هناك لذا تأكدت جيداً أن القميص مطابق لمقاسى... اشتريته، وتمنيت أن يناسبك تماما، أن ترتديه فتتطابق أو تتناسب معه. " ص١٩

المقتطف يشير إلى محاولة الراوية التطابق مع المحبوب داخل القميص، لكنها تفشل فى أن تجده معها، ومن ثم يظهر المعنى الآخر للقميص (الصراع)، سواء الصراع الداخلى للساردة / ذاتها من خلال فشلها فى التوحد، أو صراعها مع هذا (المحب) الذى تفشل فى أن تتبادل معه - ذات يوم - قطع الملابس لذا تخرج من تأملاتها بكون القميص فارغًا " لأن العلاقة ربما تكون وهمية من الأصل "]ص ٣٩

أما عنوان مى التلمسانى " دنيا زاد " فيأتى وثيق الصلة بعالم القص الخيالى العربى فى ألف ليلة وليلة، فهى المولد الفعلى للحكايات التى تحكيها شهرزاد، فدنيا زاد على البرغم من موتها بسيف مسرور، لكنَّ دافع الانتقام لها من قبل أختها " شهرزاد "

فجّر الرأس المنتفخ بالحكايات لديها. فتواصل الحكى حتى يعفو عنها " شهريار"، لكنَّ التاريخ الأدبى أهملها وضاءل من قيمتها بجانب شهرزاد، والتى لولا موت " دنيا زاد " ما ظهرت وما سمعنا عن هذه الحكايات، فجاء الإهمال لها، وكأنها لم تولد " أو ولدت ميتة تماماً (كابنة الراوية) التى تولد ميتة، ولكن (الراوية) تصنع لها حياة كاملة فى الخيال وعبر الكتابة وحدها " (٣٢)

وبذلك تكون " دنيا زاد " التى ترويها الساردة، التى أهملها التاريخ مرة، وماتت من إغفاله لها ولدورها، وعوضا عن الأخرى (طفلة الراوية) التى ماتت طفلتها لحظة ولادتها، ولم تعشْ إلا كاسم على شهادة الوفاة. ومادامت شهادة الوفاة تجعلها حية كاسم فقط، فلتصنع لها حكاية على الورق، ومن ثم تتبع القص السير الذاتى لهذه (الدنيا) الميتة فعلياً منذ خروجها من المشيمة، والحيّة خيالياً عبر سردها الذى يستعير مرجعيته من أوراق الزوج التى دوّن فيها الحالة.

وعنوان " الحب فى المنفى " لبهاء طاهر، يعيد إلى الذهن " أدب المهجر " الذى كان مزدهراً فى فترة من فترات تاريخ الأدب، وخاصة عند أدباء الشام (الذين هاجروا تفادياً لويلات الحروب والاضطهاد الدينى، بحثاً عن فردوس مفقود، فخاب أملهم: (جبران خليل جبران، وميخائيل نعيمة، وإيليا أبو ماضى ومعين بسيسو وغيرهم)، وفكرة الخلاص أو الهروب التى جسدها أدباء المهجر تتطابق - هنا - مع ذات السارد التى تنشد الخلاص الروحى، بعدما فشلت فى التأقلم مع الواقع الجديد للمجتمع، على المستويين الأسرى والوظيفى،

فيهرب إلى المنفى الاختيارى ؛ ظنا منه أنه بهذا – الهروب – يحقق الاستقرار النفسى والاتزان العقلى لذاته، ولكن أنّى له هذا فى ظل

عاته مع

سماتها

مجازر

واضحة

المعالم فى غير موقعها، ولذلك أزمات عنيفة كادت أن تعصف بالسارد، مثلما أجهضت العنصرية أحلام " بريجيت" فى إنجاب طفل.

كما يطرح العنوان إمكانية حدوث الحب فى (المنفى)، فالحب يحتاج إلى طرفين يلتقيان، بغض النظر عن مكان اللقاء، وهذا ما يتحقق مع الصحفى المنفى اختياريًا عن جريدته التى يعمل بها بعد تغيير الأنظمة، فيلتقى بـ " بريجيت " تلك الفتاة المغتربة أيضا، والتى تبحث عن ملاذ لها بعدما أفقدتها الديكتاتورية والعنصرية زوجها وطفلها فى آنٍ واحدٍ. ومن ثم تتوحد أزمتاهما، فيلتقيان فى المؤتمر، وبعدها يسعيان لتحقيق تواؤمًا وتصالحًا مع نفسيهما فى هذا المنفى – المُوحِّد لهما – والمضطران إليه باعتباره بديلاً عن وطن يرفضهما، ومن ثم يلتقيان وكلاهما يحاول أن " يمحو نفسه وينسحب عاقدًا صلحًا منفردًا مع العالم، هو بمثابة الموت فى قلب الحياة، وبدلا من البحث عن تحقيق الذات وعن ساحة رحبة من الحرية، سار كلاهما نحو هذا الموت " (٣٣). بهذا يشير العنوان إلى القص السير ذاتى

للشخصية وهو ما نتج عن فشل الحب الجديد فى المنفى، فالاغتراب مرتبط بالذات، وهو أقسى أنواع الاغتراب، إضافة إلى الاغتراب عن الوطن.

-٣-

ومن العناوين التى يحمل مضمونها ومفرداتها عقد السير ذاتى عنوان رواية الدكتور أحمد شمس الدين الحجاجى " سيرة الشيخ نور الدين " (٣٤). لكن ما يلبث أن يظهر التناقص جليًا من خلال العنوان الفرعى الذى يُحدِّد نوع النص، وهو من وضع الناشر على الغلاف. فوضع أعلى العنوان الأصلى عنوانًا فرعيًا هو " الرواية العربية "، ليشير دلاليًا إلى أن النص ينتمى إلى جنس الرواية، وهذا العنوان الفرعى يمثل خرقًا صريحًا لميثاق (السير ذاتى)، فالنص من خلال عنوانه الأصلى " سيرة الشيخ نور الدين" يشير إلى فضاء " سير ذاتى"، لكن فى ظل مفردة العنوان " الرواية العربية " يدخل النص فى إطار التخييل مع إمكانية الجمع بين الفضاءيْن (السير الذاتى والتخييل)، وذلك لأن مفردة " سيرة " فى العنوان الأصلى تستدعى فى الذهن أعمالا سيرية، ومن أهمها " سيرة الرسول (صلي الله عليه وسلم)، وأيضا السيرة الهلالية وكذلك " سيرة صلاح الدين... وغيرها ". ومن ثم فإن عقد القراءة يستحضر فى ذهن القارئ الفضاء المرجعى، حيث العمل " سيرى "، وهو ما يزداد وضوحًا من خلال قرينة المضاف إليه (الشيخ) التى هى محمولة على المضاف (سيرة)، فيكون المكون السيرى من طراز " رجال الله الصالحين " ويأتى التحديد لاسمه بالبدل (نور الدين).. لنكون بإزاء

سيرة هذا الشخص المسمى بـ" الشيخ نور الدين ".كما أن السارد اعتمد على الضمير الغائب/ هو، في أثناء السرد، ليشير أنه يتحدث عن شخص آخر يبتعد عن المؤلف، غير أن المفاجأة أن الشخصية المسرود عنها ترتبط بالمؤلف بصلة قرابة، حيث أن هذا الشيخ هو أحد أحداد المؤلف، الى جانب أن شخصية المؤلف ذاتها موجودة داخل

يذ نص كما

أشار" جيرار جينيت " فكثيرًا ما يكشف الإهداء عن علاقة المؤلف بالنص، وفى بعض الأحيان لا يمثل الإهداء قيمة فى الكشف عن النص.

ومن الإهداءات ذات الدلالة الوثيقة بالذات ما كتبته " ميرال الطحاوى " فى " الخباء "، فقد أهدت عملها الذى هو منها إلى ذاتها/ جسدها فقالت: " إلى جسدى وتد خيمة مصلوبة فى العراء " ص ٣.

فالمفردات التى اختارتها المؤلفة دال قوى على ما تعانيه المرأة من قمع وسلطة أبوية قاهرة، خاصة على هذا الجسد، وما تحمله مفردة " الجسد " من تابوهات مُحرَّمة فى ظل السلطة الأبوية، لذا فتخصيص إهدائها إلى (جسدها) بمثابة انتصار لها وتحدٍ لهذه السلطات القامعة التى مورست عليها، ولم تجد وسيلة للانتصار عليها سوى الكتابة، وخروج الجسد من داخل الخيمة – خاصة الجسد الأنثوى – إلى خارجها – أحد أركانها – وتد خيمة – أو مصلوبة فى العراء. هو اعتداد بهذا الجسد من قبل المؤلفة

ويأتى إهداء عفاف السيد فى " السيقان الرفيعة للكذب " ليشير هو الآخر إلى تلك المعاناة التى تعيشها المرأة، فهى إما مقهورة ذاتها انصياعًا للتقاليد، أو مكسورة على ذاتها من جراحاتها بسبب الخيانات الذكورية التى هى أشبه بـ " سيقان رفيعة " تلتف على قلب المرأة. تقول المؤلفة فى الإهداء: -

" إليك

إلى قلبى الذى لم يعد به موضع لرتق

إلى روحى المنحصرة بين الحنين والفقد

إلى جسدى الذى عاش كل تلك التفاصيل ". ص ٣

يتشابه الإهداءان: إهداء " ميرال الطحاوى "، وإهداء " عفاف السيد "، حيث يتوجه كلا الإهدائين إلى (الذات) التى هى (المؤلفة) فى كلا العملين، ومن ثمّ تشير الضمائر المستخدمة (ياء المتكلم فى حالة ميرال الطحاوى) و (قلبى - روحى - جسدى) كما فى حالة عفاف السيد إلى الالتصاق الحميم بالذات حيث تعود تقديرات ضمائر المتكلم إلى المؤلفتين مباشرةً. وإن كانت" عفاف السيد " اقتسمت الإهداء بينها وبين المخاطب/ الزوج الخائن (إليك)، حيث ضمير المخاطب (الكاف) يعود إلى هذا الزوج، حيث سياق النص يُشير إلى أنه هو السبب فى تلك الحالة التى صار إليها قلبها فـ " لم يعد به موضع لرتق"، وصارت روحها " منحصرة بين الحنين والفقد "، أما الجسد فهو الذى " عاش كل تلك التفاصيل " فتنوع الضمائر بين المتكلم والمخاطب، خاصةً فى ظل مناشدتها له داخل النص بأن " يصير جسداً واحداً " وهو ما فشل فى تحقيقه لها. أكد ارتداد

الضمير إلى ذاتها/ ذات المؤلفة، وتوحدها معه. كما أن دلالة الجسد فى الإهداء تُشير إلى حالة التحرر، تلك السمة البارزة فى كتابة (المرأة)، حيث مطلبهن التحرر سواءً كان هذا التحرر من رتق العادات والتقاليد أو (الخيمة/ الخباء) كما فى حالة " ميرال "، أو التحرر من السلطة البطريركية/ الأبوية، التى تمارس الخيانة والكذب وتُحرِّمها على المرأة كما فى حالة " عفاف ". لهذا كله تُهدى " ميرال " روايتها إلى (جسدها)، لتحرِّره من قيود " سردوب "، بل وتبرزه أمام الملأ كوتد خيمة فى العراء، فى تحدٍ صارخ لكل أنواع السلطة القامعة لهذا الجسد. وبالمثل تهدى " عفاف السيد " إلى " قلبها.. وروحها.. وجسدها " ؛ حتى تستعيدهم من سيطرة الرجل بعد أن أورثها الحسرة والألم.

يأتى إهداء " نورا أمين " فى روايتها " قميص وردى فارغ " ليشير إلى الذاتية، وخصوصية التجربة لكن بشىء من (المواربة)، فالإهداء يتوزع بين ثلاثة أطراف سوف تجمع بينهما ذات المؤلفة (دون ظهور مباشر) لهذه الذات/ ذاتها. الطرف الأول هو " مارجريت دوراس " وهى كاتبة فرنسية، بل من أبرز الكاتبات اللاتى استطعن إنتاج سيرتهن داخل أعمالهن. وهذا الاستدعاء للـ (كاتبة) ثم استدعاء (أهم أعمالها/ العاشق). الطرف الثانى يُشير إلى ثقافة صاحبة الإهداء، وهى ثقافة فرنسية، وإذا عرفنا أن " نورا أمين " خريجة قسم اللغة الفرنسية بكلية الآداب. وهذا يشير - بطبعه - إلى الترابط بين المؤلفة/ والإهداء، كما أن استدعاء الطرف الثانى رواية " العاشق " لنفس الكاتبة الفرنسية، يشير إلى أن الكاتبة بإزاء عمل

نوع من المغامرة الإبداعية على غرار " نموذج العاشق"، والذى تضمّنه أجزاء من سيرة حياة " دوراس ". وأخيراً الطرف الثالث الذى جاء متُضمنًا بالضمير فى عاشقنا"، وهو رجلها الذى تعشقه وبربط الأطراف الثلاثة، يتأكد أن الإهداء يبرز حميمية العلاقة بين ذات المؤلفة، وما ترتبط به بعلاقات ليس بأقل حميمية من " مارجريت دوراس " أو رجلها.

وفى " دنيا زاد " لمى التلمسانى، يتوجه الإهداء إلى الأبناء كما يُفهم من سياق النصِّ إلى: " ابتسامة شهاب الدين..ووجه دنيا زاد " ص٢ . فهى تستحضر ابتسامة " شهاب الدين " باعتباره طرفًا حاضراً، أما دنيا زاد فتستحضر (وجهها) تعويضًا لها عن الفِقْد والغياب.. فابتسامة الابن (الحاضر) واستحضار (الوجه الغائب) يأتيان بوصفهما ملاذاً لحالة الفقد التى تعيشها الأم بعد فِقْد " دنيا زاد ". فذات المؤلفة مُعلنة صراحةً داخل الإهداء، فهى تلوذ بطرفين أحدهما حاضر وآخر غائب.. وإن كانت تستعيض باستحضار ملامح الوجه كى يبقى حاضراً. وكأنها تحتمى بهما.. أو كحيل دفاعية لها ضد الفِقْد الذى ترفض الاستسلام له من خلال تأكيده (استحضار الوجه) فالذات/ الساردة، والمؤلفة تتنازعان الفقد بالاحتماء بالوجه والابتسامة.ومما يؤكد علاقة الذات بالإهداء أن " شهاب الدين " هو ابن المؤلفة، كما ذكرت فى حوارها مع أحمد الشهاوى فى نصف الدنيا.

د – المقدمات والتمهيد:

قليلة هى الأعمال التى يُصدِّرها أصحابها بمقدمات أو تمهيد، وقد تأتى المقدمة – أحيانًا – بدون توقيع؛ لتشير إلى أن المؤلف

المكتوب اسمه على الغلاف، هو صاحب التوقيع المحذوف. وفى كثير من الأحيان – وهو الغالب – أن التصدير يأتى بتوقيع آخر لا ينتمى إلى المؤلف مباشرة، وإنما بصلات أخرى لا علاقة لها بالنص، مثل (الصداقة، أو ناقد مشهور لتأتى كلمته تأكيداً على أهمية النص، وغيرها). وهذا النوع من المقدمات يأتى كنوع من المدح للعمل وصاحبه، ولا نجد فيه إشارة إلى علاقة سيرية بين النص وصاحبه، إلا فيما ندر.

ومن النوع الأول من المقدمات الذى يأتى بتوقيع صاحب العمل، ما كتبه صنع الله إبراهيم فى " تلك الرائحة " وإن ضمنها كلمات " يحيى حقى " و" أحمد حمروش " و" يوسف إدريس ". وجاءت كلمة صنع الله إبراهيم بعنوان (على سبيل التقديم). وتحدث خلالها عن كيفية تشكل النص حتى وصل إلى صورته النهائية، وأوضح صراحة دون مواربة إلى كون النص تجربة عايشها المؤلف بعد خروجه من السجن، وقد جاءت بداية على شكل يوميات حرص على تدوينها بعد خروجه من السجن، في أثناء فترة المراقبة، لكنَّ ه اكتشف أن هذه اليوميات بقليل من التشذيب والصقل الفنى يمكن أن تتحول إلى نص مترابط الوحدات، وهذا ما صار عليه النص. يقول صنع الله إبراهيم:

" شعرت وأنا أقرأ يومياتى الوجيزة بأنى أمام مادة خام لعمل فنىّ، لا يتطلب منى بعد غير جهد التشكيل والصقل.. وشعرت أيضاً أنى قد وقعت أخيراً على صوتى الخاص ". ص ١٢،١٣ وبهذا يكون الراوى/ الأنا غير المعلن الاسم الذى يتحرك داخل السرد، هو صنع

الله إبراهيم، دون حاجة إلى تخمين أو افتراضات مسبقة، ومن ثمّ ننتهي بالنتيجة الأولى أن النص" سيرى " ؛ فالتطابق بين الهويات الثلاث متحقق من خلال العقد أو القرينة التى أعلنها المؤلف فى المقدمة، وبذلك يدخل القارئ إلى رحابة النص وهو واع ومدرك جيداً أن ما يُسرَد على لسان الراوى الأنا، هو تجربة حية وحياتية عاشها المؤلف. وفى هذه الحالة كان التقديم الذى استهل به المؤلف النص، قرينة صريحة من قرائن العقد السير الذاتى. فالمؤلف أعلن هذا وأكده أيضاً، وبالتالى لو أشار الناشر إلى نوع " الرواية " على الغِلاف، فإن القرينة الداخلية هى التى يعوِّل عليها القارئ في أثناء قراءته، أما إشارة الناشر فتأتى لحاجة متعلقة بالنشر والتوزيع.

النوع الثانى من المُقدِّمات هو أن يلجأ المؤلف إلى آخر، يكتب عنه المقدمة أو التمهيد، وهذا ما نراه واضحاً فى نص " بيضة النعامة لـ " رءوف مسعد ".

فى " بيضة النعامة " لرءوف مسعد، يكتب المقدمة " كمال القلش " وهو صديق له اشترك مع صديقهما الثالث صنع الله إبراهيم فى رحلة إلى أسوان وكتبوا معاً " إنسان السد العالى "، وقد كتب أيضاً مقدمة " تلك الرائحة " لصنع الله إبراهيم.وفى مقدمته لعمل رءوف مسعد يقول:

" هذا العمل الذى مزج فيه رءوف بين حياته الشخصية وطموحاته واهتماماته العامة وما جرى فى بلادنا – وألقى الضوء بقوة وهو يحكى بيضة النعامة على الحياة الداخلية للأقباط الذين يجاوروننا

فى العمل والسكن والشارع والصداقة والحياة ولا نعرف عنهم غير القشور.]ص ١١

هـ كلمة الناشر.. دال على ماهية النوع:

إذا كانت القرائن السابقة ذات تأثير قوى وبالغ فى توجيه القارئ إلى تحديد النوع، فإن هذه القرينة " كلمة الناشر " يكون الاهتداء من خلالها إلى ماهية النوع نسبيًا، فما يقوله الناشر يقع فى دائرة الترويج للكتاب، ومع هذا فمن الكلمات ذات الدلالة القوية ما ورد من ناشر أطياف لرضوى عاشور حيث قال:

" هذا نص روائى جديد للكاتبة المبدعة (رضوى عاشور) التى عرفها القارئ روائية متميزة وفى هذا العمل الجديد تؤلف بين حياتها وحياة شخصية متخيلة تمزج بين عناصر السيرة الذاتية والإبداع الروائى، تتحرك بين الأسطورة المصرية القديمة، ووقائع التاريخ العربى الحديث بوثائقه الشفهية والمكتوبة "

هذا التصريح من الناشر بمثابة عقد للقارئ من خلاله يهتدى إلى ماهية النوع الذى يقرأ، فالنص على الرغم من أن العنوان الفرعى يشير إلى أنه " رواية "، وكذلك صدور العمل ضمن سلسلة روايات الهلال، لكنه بهذه الكلمة يخرج من دائرة التخييل، وإن كان يمزج بينه وبين الواقع، حيث يتردد داخله التاريخ الشخصى للمؤلفة.

ويتكرر هذا فى نصوص «الوسية» و«الوارثون» و«السلطنة»، لخليل حسن خليل، و«قدر الغرف المقبضة»، لعبد الحكيم قاسم. فناشر الوسية يقول " إنها رواية عن حياة شاب مكافح، وأنه هو المؤلف والبطل، أى أنها سيرة ذاتية فى قالب روائى "

وما يؤكد أن كلمة الناشر لا يعتد بها فى كثير من الأحيان، ما جاء تحت توقيع شرقيات لرواية" قميص وردى فارغ "

" [illegible] س يقرأ

[illegible] كسارها

[illegible] ء بعيدا

[illegible] لا تقرأه تخرج بأية توقعات للنص، فهى كلمة فضفاضة لا تحمل أى معنى ذى قيمة عن مضمون النص، ولا ماهيته.

***

ومن الكلمات الملتبسة التى لا توضح نوعاً محدداً وإنما تشير إلى صفات النوع، وعلى القارئ من خلالها – هذه السمات – أن يلحقها بالنوع الأقرب لسماتها، ما فعله ناشر " الحب فى المنفى " – دار الهلال – لبهاء طاهر فكلمة الناشر أكدت على شيئين الأول أن المؤلف بهاء/ روائى، والثانى أن العمل رواية، ومع هذا فقد أشار إشارات مقنّعة لانتماء النص إلى الواقع، وأن النص يحمل مرجعيات واقعية كثيرة. فيقول:

"...... وفى رائعته الجديدة " الحب فى المنفى " يقول لنا " بهاء طاهر " أشياء كثيرة وجديدة، تتدفق صدقاً وألماً وعذوبة وهى ترسم أزمة جيل تغيّرت من حوله الظروف والقيم والأفكار وطحنته التجارب فى عالم غريب يعيش فيه الصدق مخنوقا مطاردا، لكن ينبض – برغم المأساة – بالحياة يفعل المستحيل كى لا نستسلم للضياع.

إلى أن يصل:... إن رواية بهاء طاهر الجديدة " الحب فى المنفى " التى تدور أحداثها على خلفية عريضة تسع العالم كله، تمثل انضج أعمال الروائى الموهوب، كما تشكل حلقة مهمة فى أدبه الجسور الذى يتميز بالصدق والحرارة والعناد فى مقاومة ظروف عديدة تكرس اليأس وتدعو إلى الضياع".

الملاحظ هنا أن الكلمة جاءت بتوقيع (مكرم محمد أحمد)، وهو مقتطف من (نقد للرواية) حيث الباحث يعتمد على الطبعة الثانية من الرواية. نوفمبر ١٩٩٦ (٣٥)، ومع أن الإشارات مقتضبة لكن القارئ يستطيع أن يخرج بمحددات ومواضعات يمكنه من خلالها، أن يسير عليهما داخل النص، ومن هذه " أزمة جيل تغيرت من حوله الظروف والقيم والأفكار، وطحنته التجارب.." أو ما جاء على لسان (مكرم محمد أحمد) فى كلمته عن الرواية(المتضمنة لكلمة الناشر) بأن " أحداثها تدور على خلفية عريضة تسع العالم كله ".

هذه المحددات وتلك المواضع، تشدان النص إلى الواقع والتجربة الذاتية التى عاشها المؤلف، ومن ثم فإن الفكرة المبدئية التى يلج بها القارئ النص، ومن خلال ما تنامى إلى وعيه بتأثير كلمة الناشر وكلمة (مكرم محمد أحمد) المتضمنة فى كلام الناشر، أن ثمة وقائع وأحداثًا متصلة بالواقع المرجعى/ المعيش، وهذا ما يتأكد بصورة جلية من خلال ما ذكره المؤلف نفسه عن الرواية وجاء تحت عنوان" كلمة ختامية " فى نهاية الرواية. حيث رد بعض الوقائع والأحداث والشخصيات إلى حقيقتها.

و- أصداء التاريخ الشخصي:-

إذا كانت القرائن السابقة التى ذكرها الباحث، والتى من خلالها تتحدد ماهية النوع قائمة على أفق التوقعات وإحداث المناظرات والمشابهات والافتراضات، التى هى – أيضاً – متباينة عند النقاد فإن قرينة أصداء التاريخ الشخصى وترددها داخل النص باطراد، تُشْهد ... التباس كما ذ ... نسه أمام عمل، ... السيرى

دون حاجة إلى القرائن الأخرى.

– ١ –

معظم الأعمال الخاضعة للدراسة تتجلى فيها أصداء التاريخ الشخصى بنسب متفاوتة، فمنها ما يتطابق فعليًا مثل " قدر من الغرف المقبضة " لعبد الحكيم قاسم، و" أطياف " لرضوى عاشور" بيضة النعامة " لرءوف مسعد، و" تلك الرائحة " لصنع الله إبراهيم. و"التجليات " لجمال الغيطانى.

ومنها ما يتردد داخل العمل بعض الإشارات للتاريخ الشخصى للمؤلف، مثل ذكر الاسم أو المهنة أو التجارب الخاصة مثل الحب والزواج والطلاق والسجن والفقد، ومن الأعمال التى تمثل لهذا " حملة تفتيش ... أوراق شخصية " للطيفة الزيات، و" قميص وردى فارغ " لنورا أمين، و" السيقان الرفيعة للكذب " لـ عفاف السيد، و" دنيا زاد " لمى التلمسانى ومنها ما يتردد صدى التاريخ عن طريق التشابه الجزئى مع البطل مثل " الحب فى المنفى لبهاء طاهر.

أما " قدر الغرف المقبضة " فهى أكثر دقةً فى تصويرها لحياة عبد الحكيم قاسم عبر مراحلها كلها، بدءاً من مرحلة الطفولة فى القرية، كما يطلعنا فيها بتفصيل دقيق عن مراحل دراسته الثانوية بطنطا، والجامعة بالإسكندرية وانقطاعه عن الدراسة بسبب تدهور الأحوال الاقتصادية، ثم سجنه وخروجه من السجن والتقائه بقسيس ألمانى بالقاهرة ودعوته إلى إلقاء محاضرات فى برلين،واستمراره فيها حتى زواجه من ألمانية. كل هذا يتردد داخل العمل مما يشير إلى تطابق مع هوية المؤلف، خاصة فى ظل هذا التردد للأصداء الشخصية للمؤلف، التى جاء عبر حواراته أو شهاداته أو الدراسات حوله.(٣٦)

وفى " أطياف " رضوى عاشور لا تتردد أصداء التاريخ الشخصى بالمعنى الحرفى لكلمة " أصداء"، على البرغم من أن المؤلفة تمزج حكايتها بحكاية متخيَّلة عن " شخصية الدكتورة شجر عبد الغفار "، وإنما الذى يتردد التاريخ الشخصى كاملاً لا أصداء منه، منذ ولادتها عام ١٩٤٩ فى بيت " الهلباوى باشا " الذى اشتراه جدها من أرملة إبراهيم الهلباوى ثم مراحل تعليمها المختلفة حتى التحاقها بقسم اللغة الإنجليزية فى كلية الآداب جامعة القاهرة من ٦٣: ١٩٦٧ . وعلاقتها بالدكتور رشاد رشدى الذى رفض تعيينها فى القسم لأنه على حد قوله" لا يريد هذه البنت "، حتى عينت فى كلية الآداب بجامعة عين شمس، وترقياتها حتى وصولها إلى رئيس قسم اللغة الإنجليزية، وإشرافها على العديد من الباحثين والباحثات، ونضالها السياسى، وزواجها من " مريد البرغوثى " وإنجابها منه

ابنها تميم.. ومظاهر المعاناة التى لاقاها زوجها بسبب جنسيته الفلسطينية وترحيله إلى الدوحة بعد عام ١٩٧٦، واعتصامها مع الطلبة عند الكعكة الحجرية.. وصراعاتها فى الجامعة منذ دخولها بعد أن أجّر العميد مدخل الكلية لـ (مغسلة) واعتقالها وسجنها مع لطيفة الزيات وأمينة رشيد، وعواطف عبد الرحمن.

وإلى جانب هذا تشير إلى أعمالها الروائية مثل ثلاثية غرناطة (غرناطة/ مريمة/ الرحيل)، ورحلاتها برفقة زوجها إلى بودابست وغرناطة والمغرب العربى.. كل هذا يتردد داخل العمل مُضفَّراً بالخيال من خلال قصة الدكتورة شجر عبد الغفار.

وفى نص الغيطانى " التجليات " ١٩٨٢، تتردد أصداء التاريخ الشخصى للغيطانى، حيث يعود الراوى إلى قرية والده جهينة فى صعيد مصر، وقد نشأ فقيراً يعانى البؤس والحاجة والخوف، ثم انتقاله إلى القاهرة ليتنقل فى دروبها فى عدِة أعمال مرهقة، ولا ينسى علاقته بوالده ودراسته حيث حصوله على دبلوم المدارس الصناعية " قسم نسيج ". وأيضًا علاقته بالمكان، وارتباطه بحى الجمالية والمناطق المحيطة بها، خاصة " حى الحسين " وأزقته وطقوسه وأسراره، ومقاهيه وأسبلته وبواباته.

-٢-

وهناك نوع من (تردد أصداء التاريخ الشخصى) داخل الأعمال بنفس المعنى الحرفى لكلمة(أصداء) التى تتوازى مع (الإشارات). ويمثل لهذا النوع " حملة تفتيش..أوراق شخصية " للطيفة الزيات. حيث يتردد داخل النص دوال لو ردت لمدلولاتها، لكشفت عن انتماء النص إلى القص السيرى.

ومن هذه الإشارات إشارتها إلى أخيها محمد عبد السلام الزيات أمين عام مجلس الشعب ص٨٢، ١٢٥ وأيضاً إشارتها إلى أعمالها الإبداعية وعلى الأخص روايتها " الباب المفتوح " ص ٨٩/ ١٤٤/ ١٤٥/ ١٤٦. وكذلك عملها غير المكتمل " الرحلة ". وإشارتها إلى صديقاتها اللاتى دخلن معها سجن القناطر مثل " د/ رضوى عاشور، د/أمنية رشيد، ود/نوال السعداوى، ود/ عواطف عبد الرحمن " ص ١٦٩.

وهذه الأسماء التى ذكرتها ذائعة الصيت سواءً فى العمل الأكاديمى الذى يمتهنه أو فى النضال الوطنى والفكر الحر الليبرالى فالدكتورة رضوى عاشور أستاذ ورئيس قسم اللغة الإنجليزية بآداب عين شمس، كما أنها واحدة من المناضلات اليساريات، ولها العديد من الأعمال الروائية مثل (خديجة وسوسن، وثلاثية غرناطة، وأطياف) والثانية الدكتورة أمينة رشيد أستاذ ورئيس قسم اللغة الفرنسية بآداب القاهرة، ولها العديد من الترجمات والدراسات النقدية، بالإضافة إلى مشاركتها زميلاتها فى النضال الوطنى، واعتناقها الفكر اليسارى. والثالثة الدكتورة نوال السعداوى طبيبة، لها العديد من الأعمال الإبداعية مثل " مذكرات طبيبة، وأوراق حياتى " إلى جانب مواقفها التى تثير الزوابع. أما الرابعة فهى الدكتورة عواطف عبد الرحمن، أستاذ فى كلية الإعلام جامعة القاهرة. وآخر الإشارات التى تشير إليها داخل النص، هو طبيعة عملها فى التدريس بالجامعة. ص ١٢٥ كل هذه الترددات تشير إلى أن العمل يحمل سمات القص السيرذاتى للساردة التى هى المؤلفة، وان كانت تجربة جزئية.

وفى " قميص وردى فارغ " لنورا أمين تتردد الأصداء الشخصية لها. فيتردد اسمها كاملا " نورا عبد المتعال أمين " كما فى ص ٦٥، وأيضًا تشير إلى تجربة طلاقها، وهى تجربة واقعية مرت بها الساردة/ المؤلفة، وما تركته من أثر نفسى كان نتائجه كتابة هذا النص، فتقول:

" عندما تم طلاقى فى الرابعة والعشرين من عمرى بعد زواج لم يدم أكثر من ثمانية شهور سقط أول حروف ذلك الاسم فى دفتر مأذون حى أدخله للمرة الأولى، كتبت " نورا عبد المتعال أمين فهمى" ص ٦٥

لا تقتصر الأصداء - هنا - على تجربتى الزواج والطلاق فقط، بل تشير إلى طبيعة دراستها فقد درست المسرح والسينما وهذا ما يظهر من خلال تردد مصطلحات خاصة بالسينما مثل (كلوز أب/ شاريوه.. وغيرها). وأيضًا إشارتها إلى طبيعتها ككاتبة فتقول:" إن القصة ما هى إلا أول قصة حب اكتبها.. وربما تكون رواية ذات يوم، فتصبح أطول حالة نشوة مررت بها فى حياتى" ص ٦٥

وزيادة فى التأكيد على أنها كاتبة أشارت إلى قصصها القصيرة من مجموعة " طرقات مُحدبة " مثل (كابتشينو/ تدوين موقف/ قارعة الطريق/ امرأة مقترحة/ نوافذ موجزة/ غرفة أبدية/ هاتف أخير).. إضافة إلى ذكر اسم ناشرها " شرقيات " وتسجيل عنوانه (شارع محمد صدقى/ باب اللوق) ص ٨٥. كل هذه الأصداء تؤكد انتماء النص المروى على لسان ساردة، للمؤلفة " نورا أمين" المكتوب اسمها أسفل العنوان.

-٣-

وقد تكون الأصداء جزءاً من تجربة حياتية مثل حالة مى التلمسانى فى " دنيا زاد "، فهى تسرد عن تجربة ولادتها، وموت طفلتها. بالإضافة إلى تضمين نصها بقصة كتبتها من قبل بعنوان " استقالة " وإشارتها إلى إحدى صديقاتها فى العمل اسمها " نورا ".وفى " وردية ليل " لإبراهيم أصلان، تترد طبيعة عمل المؤلف، وهى (موظف فى التليفونات بوزارة الموصلات) وهى نفس وظيفة البطل (موظف تلغراف). ويحاول المؤلف التأكيد على طبيعة الوظيفة والإلمام بمتطلباتها من خلال نشر نص برقية كاملة. من طلعت السيد جلاب إلى ليلى هاشم المصرى، والعنوان (سجن مكة العمومى -- جناح النساء) ويشير فى الهامش أسفل الصفحة إلى " أنها صورة طبق الأصل من برقية أُرسلت من مكتب تلغراف رمسيس فى منتصف السبعينيات " وتشغل البرقية صفحات ٨٧/ ٨٨/ ٨٩. كما يشير إلى عنوان سكنه الأصلى المؤكد فى نهاية الرواية ص ١٠٧. وهو (الكيت كات/ إمبابة) عندما تسأله صاحبة فستان التيل.

هذا التضمين للبرقية ولعنوانه الأصلى، وهما أشياء شديدة الخصوصية بالنسبة للكاتب لا تهم القارئ لو كان يقرأ نصاً متخيلاً، ولكن بالنسبة لنص يحمل مكونات النص السيرى تُمثِّل أهمية بالغة فى تأكيد ولوج عالم الواقع بكل حقائقه إلى عالم المتخيل، فيصير هذا الواقع كما يقول وليد الخشاب " جزءاً من عالم متخيل، ويكتسب خاصية جديدة فى سياق النص، ويُعطى للمتخيل مصداقية معينة " (٣٧)

ومن الأشياء الشخصية التى تترد داخل النص، وهى ما تعبر عن رؤى الكاتب نفسه حبه للكتب(٣٨). حيث إن " جرجس " رئيسه فى العمل سوف يخصص له دُرْجًا ليضع فيه كتبه.

الشىء اللافت للانتباه، أن هناك بعض الشخصيات والمواقف داخل نص " وردية ليل " تتردد فى نصوص أخرى لنفس المؤلف، وعلى الأخص " مالك الحزين " وإن كانت بعض الأسماء ترددت بطبيعتها وصفاتها فى نص " عصافير النيل " عام ٢٠٠٠(٣٩). وهذا الاطراد المتوالى يشير إلى صلة النص بصاحبه، وإن كثيراً من هذه الأشياء واقعية يرصدها المؤلف عبر الحياتية، ويتوقف عندها داخل أعماله لما لها من صدى عليه. أو تمثل تجربة خاصة للمؤلف تلح عليه وتطارده فى كل عمل، ويجيد توظيفها.

ومن الأحداث والمواقف التى لها مغزى عميق فى ذات المؤلف. ما يتكرر فى نص " مالك الحزين" و" وردية ليل " مع اختلاف المسميات. وهو موقف رفض فاطمة خلع ملابسها خارج الكيت كات كما ذكرت ليوسف فى مالك الحزين.نفس هذا الموقف يتردد مع البطل - فى وردية ليل - والفتاة ذات الفستان التيل ترفض وإن كانت هنا بحجة أخرى - وإن كانت ساذجة - فهى ترفض لأنها " مش بحب أروح بيوت " ص ١٥، حسب ردّها عليه.

ومن الشخصيات التى تتردد باسمها وصفاتها (قدرى الإنجليزى) و(عبد الله القهوجى).. بالإضافة إلى الأماكن التى تُعد ثابتة فى معظم أعمال إبراهيم أصلان وهى تتمحور فى (الكيت كات/ وسط البلد/ نادى ناصر الرياضى). وهو ما يعرف بوحدة العالم عند " لوسيان جولدمان"

ز- الشهادات والحوارات المرافقة للعمل:

تأخذ الشهادات والحوارات مسارات ثلاثة، منها الحوار الذى

... صدق

... مسانى،

... المسار

... لتسويق

... الخراط، عندما اعترف أن نص " ترابها زعفران، سيرة ذاتية له " بعد إنكار سنوات طويلة. ونتيجة للتذبذب الذى يعترى الكاتب، فلا يأخذ. أما المسار الثالث الذى يأخذ به الباحث هى الحوارات التى يكشف فيها المؤلف عن كيفية تبلور التجربة الذاتية لدية حتى صارت فنًّا. وهذا ما يظهر جليًّا فى حوارات وشهادات " ميرال الطحاوى، مى التلمسانى، نورا أمين" عن أعمالهن.

ومن هذا النوع – أيضًا – تأتى شهادة لطيفة الزيات عن " حملة تفتيش... أوراق شخصية " تقول: لهذا الكتاب حكاية أنه " فى فترة احتجازى بسجن القناطر ١٩٨١، وإثر حملة تفتيش فى العنبر الذى أقيم فيه، كتبت قصة قصيرة بعنوان " حملة تفتيش " وهى القصة التى ترد فى نهاية الكتاب وكخاتمة له ويستمد منها الكتاب عنوانه الرئيسى. وفى هذه القصة تجرى عملية التفتيش على مستويين، مستوى مادى يشير إلى حملة تفتيش واقعية تجريها إدارة السجن، ومستوى معنوى يشير إلى غوص الرواية فى أعماق ماضيها واستدعاء فترات متباينة من فترات عمرها بدت عند بداية الحدث

جزرا منعزلة بعضها والبعض. والحدث الخارجى أى حملة التفتيش المادية هو بالطبع الذى يستدعى الحدث الداخلى والتفاعل فيما بينهما تفاعل دائب.. " (٤٠)

تبدو التجربة الفعلية للعمل من خلال إشارة د/ لطيفة إلى أن الحكاية مبعثها سجن القناطر، وتولدت أثناء حملة تفتيش فعليه داخل السجن، وكان لها أثر فى تداعى الخيال من خلال استدعاء الماضى. ثم توضح لنا كيف خرجت القصة الواقعية، لتحمل فى ثناياها واقعا من صاحبته. فتقول " وبعد خروجى من السجن قرأت هذه القصة على كل من الدكتورة رضوى عاشور، وأمينة رشيد، وكان رد الفعل مشجعًا.. وأضافت رضوى قائلة: إما أن تستكملى القصة، وإما أن تنشريها على ما هى عليه، ولم يمر علىَّ قول رضوى مرورًا عابرًا حيث مس شعورًا كنت أشعره فعلا، وتركت القصة لسنوات دون أن أنشرها بعد أن استقر فى اعتقادى تدريجيًا أنها تطالب بالاستكمال من حيث هى أقرب ما تكون إلى نهاية عمل دون الخلفية، والتبرير الذى يجعل هذه الإشارات إشارات دالة، القصة تنطوى على صراع القصة على حل لهذا الصراع الرئيسى اقتضائى على مستوى الحياة قدرة هائلة على مواجهة الذات بكل سلبياتها ومواقعها، وقدرة هائلة على التجاوز والاستمرار من خلال هذه المواجهة " (٤١)

وفى حوار ميرال الطحاوى مع الدكتورة " شيرين أبو النجا " أفصحت - أيضًا - عن كيفية تشكيل الخباء حيث قالت " بدأت بكتابة مقالات فى النقد الاجتماعى، وكان ذلك مجرد امتداد لموضوعات الإنشاء، ثم كتبت أول مجموعة قصصية والتى كانت

ترسم عالماً مليئاً كذا بإحباط أبطاله، ومعاناتهم ولم يكن لى علاقة بهذا العالم فى الخفاء، بدأت عن معاناة ذاتى، وهذا كان مخيفا، فالحديث عن الجروح ليس سهلا " (٤٢) أما " نورا أمين " فتحكى أن اسم القصة جاء بسبب شراء الكاتبة قميص وردى هدية للمخرج فتقول " عندما ناسبني القميص وتخيلت أنه مقاصه أصبح القميص هو الـ ى أنه إذا

ارتدي ، وعندما
قررت جازيًّا، إن
هذه الفقرة هى ما حد ث بالفعل بالمحل بالتفصيل ولكن بشكل ما تولَّد هذا البعد الرمزى، وكأنه كامن فى طيات الواقع " (٤٣)

وأيضًا تحكى " مى التلمسانى " عن تشكُّلِ النص بعد التجربة، وكيفية تفتيت الموت وتوزيعه على الآخرين حتى تقاوم الموت نفسه الذى تجسَّد فى موت الطفلة (دنيا). والذى شكَّل هاجسًا مخيفًا لها. تقول " بعد الحادث الذى مررت به قررت أن أحاول بالكتابة فى لحظة معينه لا يمكن أن يفهمك أحد سوى الورقة البيضاء والقلم. ولم أنجح فى الخروج من أسر الحادث كتبتُ نصوصًا كثيرة متفرقة كلها تدور حول فكرة الموت، وهكذا وجدت أننى أقوم بعملية إحالة، تتحول قصة موت دنيا زاد إلى موت آخر" (٤٤) من خلال الشهادات السابقة يتضح أن معظم الأعمال جاءت صدى لتجربة ذاتية مر بها المؤلف ثم تبلورت التجربة فى شكلها الأولى على هيئة قصة، ثم صارت عملاً متكاملاً بعد جهد الصقل والتشكيل، باستثناء حاله صنع الله التى جاءت على هيئة يوميات.

أكدت الشهادات أن هذه الأعمال لم تكن قصدية/ متعمدة، وإنما إلحاح التجربة كان الدافع الأساسى من ورائها. الشىء الأخير أن عملية التشكيل فى حد ذاتها أكدت اعتماد المؤلف على تقنيات التخيّل لصياغة تجربته لا صبها فى قالب سيرى خالص وهذا ما يظهر فى الباب الثانى حيث أخذت هذه التجارب فى بنيتها أنماطًا عدة.

هوامش الفصل الثانى

(١) فيليب لوجون: " السيرة الذاتية. الميثاق والتاريخ الأدبى "، مرجع سابق، ص ٢٦.
(٢) Kandell : op .ail .P: 15 .
(3)فيليب لوجون: " السيرة الذاتية......."، مرجع سابق، ص ١٣.
(٤) جليلة طرطير:" رجع الأصداء: فى تحليل ونقد أصداء السيرة الذاتية لنجيب محفوظ" المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،الكتاب الأول،١٩٩٧، ص ٤٤.
(٥) السابق نفسه، ص ٤٥.
(٦) السابق نفسه: ص ٤٥.
(٧) فيليب لوجون: مرجع سابق، ص ٣٩.
(٨) فيليب لوجون: " السيرة الذاتية:....."، مرجع سابق، ص ٤٠ (بتصرف).
(٩) صبرى حافظ: رقش الذات، مرجع سابق، ألف، ص٧.
(١٠) السابق نفسه: ص ٨.
(١١) السابق نفسه: ص ٨.
(١٢) حسام عقل: "السيرة الذاتية" مرجع سابق، ص ٩٨.
(١٣) د.رؤوف عباس: " مشيناها خطى "، دار الهلال، كتاب الهلال، ط أولى، ٢٠٠٤ م، ص ٣.
(١٤) إدوار الخراط: " ترابها زعفران "، مرجع سابق ص ٣.
(١٥) فيليب لوجون: " السيرة الذاتية: الميثاق الأدبى والتاريخ "، مرجع سابق: ص ٣٩.
(١٦) جاء الجزء الثانى من الأيام، جزءاً مستقلاً كما وصفه المؤلف " مذكرات طه حسين "، لكن الناشر ارتأى أن يضمه إلى الجزأين الأول والثانى من الأيام لما حققه الجزءان من شهرة، فأراد الناشر أن يستغلها للترويج للجزء الجديد، ومن ثم جاء الجزء الثالث.
(١٧) من أبرز هذه الاختلافات ما وقع فيه (عبد المحسن طه بدر) حيث صنفها إلى ثلاثة تقسيمات، فرأى أن النص قابل لهذه التقسيمات فهو مرة رواية

وأخرى سيرة وثالثة بحث. راجع " تطورالرواية الحديثة فى مصر"، مرجع سابق، ص ٣٠٨، وبالمثل فدوى مالطى فى (العمى والبصيرة ....)، مرجع سابق، ص ١١٢ وما بعدها.

(١٨) لا يأخذ الباحث بهذه الإلزامات لأنها ليست إلزامات صارمة، فبعض النصوص قد تخرقها مثل نموذجى " أطياف " لرضوى عاشور، و" بيضة النعامة " لرؤوف مسعد.

(١٩) أحمد حسين الطماوى:" سارة العقاد بين الحقيقة والخيال "، مجلة الهلال، ع (١)، القاهرة، يناير ٢٠٠٤، ص ١٤٢، وما بعدها.

(٢٠) فرحان محمد عمّار المطيرى: " عبد الحكيم قاسم: حياته وفنه القصصى"، رسالة دكتوراه، كلية دار العلوم ١٩٩٧، مكتبة القاهرة المركزية برقم (٧٦٩٤) ص ٤٠١.

(٢١) السابق نفسه، ص ٤٠١.

(٢٢) د. السيد فضل: " سلطة الراوى: قراءة فى مرايا نجيب محفوظ"، الرواية (قضايا وآفاق " كتاب دورى ")، وزارة الثقافة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٨، ص١٤٣.

(٢٣) خيرى دومة: مرجع سابق، " رواية السيرة الذاتية...."، ص ٦٤.

(٢٤) يحيى إبراهيم عبد الدايم: " الترجمة الذاتية فى الأدب العربى الحديث "، مرجع سابق، ص ٩٩.

(٢٥) جميل حمداوى: " السيموطيقيا والعنونة "، مجلة عالم الفكر، الكويت، يناير/ مارس ع (٣) ١٩٩٦، ص٩٠.

(٢٦) تيتزرووكى: " فى طفولتى: دراسة فى السيرة......"، مرجع سابق، ص١١١.

(٢٧) تيتزرووكى: " فى طفولتى: دراسة فى السيرة......"، مرجع سابق، ص١١١.

(٢٨) ومن الكتاب العرب الذين استخدموا عناوين فرعية، محمد شكرى فى الخبز الحافى، حيث وضع عنوانًا فرعيًا هو " سيرة ذاتية روائية "، وكذلك عبد الكريم غلاب، الذى جاء نصه تحت مسمى " سفر التكوين " وأسفله عنوان فرعى " سيرة ذاتية روائية ". أما الكتاب الذين حملت نصوصهم

مفردة " رواية " فى حين أنها تنتمى إلى نوع آخر، سواء سيرة ذاتية أو رواية سيرة، فهذا واضح فى نموذجى حنا مينا " بقايا صور ١٩٧٥"، ومحمد شكرى فى " الشطار١٩٩٢"

(٢٩) د.خيرى دومة: " رواية السيرة الذاتية......"،مرجع سابق، ص ٧٧ (الهامش) رقم ٢٥.

(٣٠) السابق بنفسه، ص ٧٧.

(٣١) إبراهيم فتحى: " الخطاب الروائى والخطاب النقدى فى مصر " مرجع سابق، ص١٥٧.

(٣٢) تكاد تكون رواية سيرة، الشيخ نور الدين " هى العمل الوحيد الذى ارتبط عنوانه بمفردة سيرة.الهيئة المصرية العامة للكتاب، روايات عربية، ١٩٨٧.

* صدرت الطبعة الأولى فى يوليو ١٩٩٥، دار الهلال، لكنها نفدت، وأعيد طبعها فى نوفمبر ١٩٩٦.

(٣٣) راجع دراسة (فرحان المطيرى): " عبد الحكيم قاسم: حياته وفنه وأدبه " كلية الآداب، رسالة ماجستير، خاصة الفصل الأول (المحيط الأسرى)، ص٤٠١

(٣٤) وليد الخشاب:" تعدى النص "، مرجع سابق، ص ٤٩، ٥٠.

(٣٥) هذه الجزئية تتردد داخل رواية (مالك الحزين) حيث يوسف محب للكتب دائمًا يقرأ...

(٣٦) وهو نفس ما يتردد فيما ينشره فى جريدة الأهرام المصرية كل ثلاثاء، وقد أزمع على نشره فى كتاب، سيصدرعن دار الشروق.

(٣٧) شهادة حول كتاب " حملة تفتيش " د. لطيفة الزيات، مجلة أدب ونقد ع (١٠٦) يونيو ١٩٩٤. ص ٣٢.

(٣٨) السابق نفسه، ص ٣٣.

(٣٩) حوار سابق، بتاريخ ٤/٦/١٩٩٧، ص ١٤٠.

(٤٠) حوار الكاتبة مع (شيرين أبو النجا) بتاريخ ٢١يناير ١٩٩٧ - عاطفة الاختلاف، مرجع سابق، ص٩٧.

(٤١) حوار الكاتبة مع (شيرين أبو النجا) بتاريخ ١١/٨/١٩٩٧ - عاطفة الاختلاف، مرجع سابق، ص ٨٣.

الباب الثانى
المكونات الفنية فى رواية السيرة الذاتية

الفصل الأول
أنماط التشكيل فى رواية السيرة الذاتية

إذا كانت الذات قد مرّت بهذه التحولات نتيجة لتحولات الواقع، وقد أثرتْ تحولات الواقع على الذات تأثيراً مباشراً. فهذه التحولات التى طرأت على العالم الخارجى، أثرت بالضرورة على المنجز الأدبى، فقد أضحى لزامًا عليه " أن يخضع لعملية تحويل موازية، يستطيع من خلالها أن يتكيف مع مزاج العصر " (١)

فالشكل الذى اعتمد عليه أحمد فارس الشدياق فى " الساق على الساق فيما هو الفرياق " يختلف جذرياً عن الشكل الذى انتهجه جيل طه حسين، عن الشكل الذى ظهر فى كتابات عبد الحكيم قاسم ومجايليه ثم الأجيال التالية لهم.

فالذات عبر مسيرتها مرت بتطورات، أسهمت فى الاعتماد على تقنيات جديدة، حتى الأشكال القديمة، وظفت فيها تقنيات جديدة.

فجيل طه حسين هو الذى خطا الخطوات الأولى فى طريق القص السيرى، وهذا الجيل ينتمى طبقيًّا إلى " الطبقة المتوسطة المحافظة اجتماعيًّا، ومن حيث انتماؤهم الفكرى فقد عرفوا " صراعًا حادا بين الرؤى التقليدية الموروثة، والرؤى الحديثة المستفادة من الغرب، سواء عن طريق الترجمة في مجال الفكر والسياسة والمجتمع " (٢) لكن

الشى تاريخيًّا

دقيقًا البشرية

جمعا فعت إليه

الإنسان، وإعادة التفكير فى وجوده ومنزلته الإنسانية " (٣) إضافة إلى ثقافتهم الغربية التى أسهمت فى زيادة الحيرة والتذبذب فى محاولة تقليد الغرب، حيث كان فى تصورهم أنه هو الأفضل والأقوى، ومن ثَمّ استشرى بينهم الاقتباس، وبين الصراع بين الهوية والتراث والموروث، فأصبح الصراع حادًا بين الاقتباس وما تصوروا أنه الأفضل، أو الاعتماد على بنى سردية " سائدة" فكان التمرد طبيعيًّا على هذه التقاليد من خلال إعلاء الذات، وفى ذات الوقت عاودوا الرجوع إلى الآخر بالاقتباس، فأخذوا الشكل الروائى للتعبير عن ذواتهم، ومن ثَمّ جاء هذا الشكل الغربى ليعبر عن حاجات فنية وفكرية.

لكن الجيل الجديد جاء اتكاؤه على الشكل الروائى " وفقًا لإمكانات الإخفاء والتمويه التى يوفرها هذا الشكل لما هو شخصى، وخاص، حيث تذوب معالم التجربة المعاشة ذوبانًا فنيًّا داخل المتخيل السردى عبر تحصينات من الصيغ والأساليب والتقنيات بغية تشظى

السرد، وخلخلة حركة السرد عبر التتابع الزمنى " (٤) ولم يكن القالب الروائى هو النمط الوحيد الذى سعى الكتاب من خلاله إلى تمرير ما هو شخصى أو معاش، بل أن هناك من استعار أنماطًا أخرى مثل " السيرة، المذكرات، اليوميات، الرحلة.. وغيرها من أنماط القص "

وهذا التنوع فى استعارة أنماط مختلفة للتعبير عن الذات، إنما يشير إلى أن الذات فى سعيها للتمرد على كل الأعراف التى كانت سببًا فى معاناتها، سعت فى الجانب الآخر إلى التمرد على الشكل السائد الذى انتهجه معظم الكتاب، فجاءت استعاراتهم لهذه الأنماط كنوعٍ من تأكيد سلطة الذات وتمردها على نمط " سائد "، المهم أن يلائم هذه التجربة ولا يكون عائقًا فى انطلاقها إلى التحرر.

نعترف مبدئيًا بأنَّ قلِّةً من الكُتَّابِ هم الذين يعتمدون عند صياغة مواقفهم، على أنماطٍ تختلفُ أو تكاد عن الأنماط التى تصاغ بها المتون فى الأعمال الروائية، ومرجع هذا ناتج عن عدم شيوع هذا الشكل " السيرى " فى الحقل التداولى العربى، مقارنة بشيوع نمط " الرواية " التى تمتد إلى أوائل القرن التاسع عشر. والسبب الثانى كما نعتقد، راجع إلى مدى تقبل العقلية العربية لهذا النوع " رواية السيرة الذاتية "، خاصة فى ظل وجود أنواع أخرى بديلة يستطيع من خلالها التعبير عن ذاته مثل " السيرة الذاتية، والمذكرات، واليوميات، والاعترافات، وغيرها... ". لكنَّ القراءة المتأنية لهذه المتون - موضع الدراسة - تكشف عن عدم وجود أنماط بعينها يلتزم بها الكتاب، وإنما هى تزاوج بين أنماط عدة، بعضها مستعار من الرواية

ذاتها، باعتبار أن النوعين متداخلان، والبعض الآخر يأخذ أنماط السرد السيرى الخالص، وثالث يزاوج بين الشكل الروائى، والشكل السيرى على نحو ما فعلت رضوى عاشور فى " أطياف ". وإلى جانب هذه الأنماط يوجد نمط رابع يتمثل فى مجاورة أنواع أخرى سيرية مثل" اليوميات والمذكرات والرحلة وغيرها... ".

ومرجع هذا التعدد فى الأنماط التى تأخذها المتون، راجع إلى أن " الشكل الروائى مسألة اختيار"(٥) هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى راجع إلى " تغير مفهوم الرواية نفسها، الذى يتطور ببطء ولكن بشكل حتمى، والذى يتبعه تغير فى الشكل الروائى " (٦)

***

أ: نمط الرواية... الحب فى المنفى:

يستعير مؤلف " الحب فى المنفى " من تقنيات الشكل الروائى كل أجزائه، بدءًا من تقسيم النص إلى فصول، حيث تتشكل بنية الرواية من أحد عشر فصلاً سرديًا، أطولها الفصلان السادس والحادى عشر، وإمعانًا فى الاستعارة الكاملة، يأخذ كل فصل عنوانًا مستقلاً بذاته، ومع وجود هذه العناوين الفرعية للفصول، والتى تشير - ظاهريًا - إلى استقلال الوحدات السردية، المكوّنة للنص لكنَّ العناصر السردية الأخرى، ممتدة داخل الوحدات جميعها، دون انقطاع مما يشير إلى وحدة النص بوصفه بناء متكاملاً، لا إمكانية لفصله.

وهذه العناوين، والتقسيمات الداخلية - ما هى إلا شكل جمالى -(٧) دأب عليه معظم الروائيين، إضافة إلى وظيفته الحقيقية المتمثلة

فى إحداث الوقفة لحركة السرد اللاهث، من خلال تصاعد الأحداث وتشابكها، فتأتى ـ هنا ـ الوقفة منطقية ومبررة، عبر الوحدات من خلال الإشارة إلى الفصل الثانى والثالث وهكذا... وأيضاً العنوان الفرعى المستقل.

جاءت الفصول الأحد عشر مرتبة كالتالى مؤتمر كغيره، ماض بعيد، ماض ميت، هذا المساء أريد أن أتكلم، هشة كفراشة، كم أنت جميل، طبول لوركا لدم الشاعر، ليل حنون.. حديقة حانية، دع هذا اليوم يبطئ، هذا الكهف، كل أطفال العالم، صعود الجبل إضافة إلى تميز الوحدة السردية بعنوان مستقل، يأتى التميز كإشارة إلى تمسك المؤلف باستعارة النمط الروائى كاملاً من خلال الإشارة إلى رقم الفصل ـ لا بالأرقام كما اعتاد معظم الروائيين، وإنما بكتابة كلمة (فصل) على كل وحدة منعوتة برقمها هكذا (الفصل الأول) وهذا ما يشير إلى شد النص إلى نمط الشكل الروائى، من خلال الاستعارة الشكلية له.

-١-

يأتى الفصل الأول تحت عنوان مؤتمر كغيره، ويكاد يكون أقصر الفصول جميعها هو والفصل (الخامس). ومع قصر هذا الفصل، الذى جاء كتقنية، حيث اعتبره السارد فصلاً تأسيسيًّا للنص كله، ففى هذا الفصل نتعرف على الحدث الجوهرى وهو (نفى السارد) وأسباب النفى. هذا النفى الذى لازم البطل/ الصحفى مجهول الاسم، والذى انعكس على معظم الشخصيات التى التقى بها السارد فى منفاه بدءاً من بريجيت شيفر، والذى جاء نفيها أيضاً مشابهاً

لنفى البطل، فقد جاء نفيًا اختياريا، بديلاً عن أوضاع يرفضها هو/ وهى، وقد أسلمتهما هذه الأوضاع إلى اختيار النفى طواعية عن البقاء فى بلديهما.

فى هذا الفصل يتم اللقاء والتعارف بين البطل وبريجيت، والذى وصل إلى أن يقول الراوى فى استهلاله للنص:

" اشتهيتها اشتهاء عاجزًا، كخوف الدنس بالمحارم.. كانت صغيرة وجميلة، وكنت عجوزًا وأبًا ومطلقًا، لم يطرأ على بالى الحب، ولم أفعل شيئًا لأعبر عن اشتهائى... لكنها قالت لى فيما بعد: كان يطل من عينيك " بهاء طاهر: الحب فى المنفى، ص: ٥

هذا التعارف الذى تمّ، والذى جاء مصادفة فى هذا المؤتمر،وقد وصفه الراوى بأنه - مؤتمر كغيره - ليعكس بهذا الوصف حالة الملل التى بدأ يشعر بها من حضوره مثل هذه المؤتمرات، والتى لا تسفر عن شىء مثلما انتهت سابقتها. وبين حالة التردد فى الذهاب أو عدم الذهاب، ذهب وهو يعلم مسبقًا بأن ما سيقال لن تنشره جريدته فى القاهرة " ولو نشرته فسوف تختصره، وتخففه وتؤخر فقرات وتقدم أخرى بحيث لا يفهم القارئ ما الذى حدث بالضبط ولا ما هى الحكاية " ص ٦

هناك بعد أن قاوم حالة التردد فى عدم الذهاب، يذهب، ويلتقى بها فى قاعة الفندق حيث كانت منوطة بالترجمة عن الأسبانية لشهادة " بيدرو إيبانيز " الهارب من الجحيم فى شيلى، والمطارد من المافيا هناك.

حكاية هذا الصحفى/ المنفى مجهول الاسم، لا تُقدَّم بوصفها

الحكاية الأساسية فى النص وإنما تُقدَّم ضمن مجموعة حكايات داخل النص، منها حكاية " بريجيت شيفر "، وكذلك حكاية " إبراهيم المحلاوى "، وأيضًا الدكتور مولر... وبيدرو إيبانيز... ويوسف..." ومن ثم لا يأتى تقديمها على حساب الآخرين، وإنما هى موزعة على النص.

-٢-

ينهض السرد فى " الحب فى المنفى " على تزاوج الفعلى والمتخيّل، هذا التزاوج الذى جعل كثيراً من النقاد، ينظرون إلى الرواية على أنها واحدة من المرويات السيرية (٨) برغم تحفظات " بهاء طاهر" نفسه، ورفضه للربط بينه وبين شخصية (الصحفى) فى الرواية(٩).

ولا يعنى تحقق الفعلى داخل المتن الروائى، أن ينسب " الضمير الأنا " الذى يسيطر على السرد، بشخصية المؤلف. فالسيرى متحقق من منظور آخر بخلاف الضمير الأنا، الذى يسيطر على السرد. " فهو ليس المراقب الخارجى الذى يرى مصائر الأبطال، إن ذلك المراقب هو السارد نفسه، أما المؤلف فإنه يتموقع خلف مجموعة القيم التى يتبناها النص.. إن هناك قيماً وأفكاراً محددة يُراد لها الذيوع من وراء هذا، واختبار الأحداث وتنسيقها، ورسم شخصيات الأبطال، واختبار اللحظات الزمنية التى يظهرون فيها داخل النص، وبناء السرد على هيئة مخصوصة، واستخدام كل التقنيات المتاحة للرواية أو بعضها، كلها أدوات تذاع من خلال هذه القيم والأفكار " (١٠)

فالمؤلف - بهاء طاهر - حاضر فى النص، لا بوجوده أو صفاته، وإنما من خلال فكره وقيمه، فهو حاضر - أيضًا - فى حديثه عن محنة المثقف المهزوم، وفى تأثير السياسة على قطاع عريض من المصريين، وفى محاكمته للتيار الناشئ فى مصر، وفى حديث السارد عن موقف الغرب من الأجانب ثم فى صوته العالى وحزنه الدفين من احتلال إسرائيل لبيروت عام ١٩٨٢م.

- ٣ -

الواقعى أو الفعلى يتضافر مع المتخيل من خلال عناصر السرد، حتى يبدو من العسير الفصل بين ما هو متخيل وواقعى، لولا إشارة المؤلف - ذاته - فى نهاية الرواية، وإثبات العناصر الواقعية، وردها إلى مواقعها فى السرد. الواقعى حاضر بصورة تبدو متسقة مع الخيالى، بدءًا من الحرب الصهيونية على بيروت عام ١٩٨٢، وما فعلته آليتها العسكرية من مجازر، وحمامات الدم، والجثث المقطوعة والمبتورة والمتعفنة فى صبرا وشاتيلا ومخيم عين الحلوة، هذه الصور الواقعية التى يُسجِّلها ويرصدها " راو عليم " أشبه بشاهد العيان، ليزيد من تأثيرها على المتلقى، فتحدث تعاطفًا حانيًا ومؤلمًا فى ذات الوقت.

" لا شىء غير الدبابات والقنابل تطير وتدك. والطائرات تقصف وجنود إسرائيل الأصحاء يبتسمون فى وجهى على الشاشة وهم يدفعون رشاشاتهم بعلامات النصر وفى المخيمات يجرى الأطفال العرايا والأمهات بالشباشب البلاستيك. وهن يلطمن الوجوه وسط أكواخ انزلقت أسقفها على جدرانها لتصنع أكوامًا مهموشة من

التراب والطوب وأسياخ الحديد الملتوية وسط دخان أسود ودخان أبيض. ومصر تعرب عن الأسف ولجنة الاقتصاد تعقد اجتماعًا

... نيم عين

... وصورة

... ذراعا

... يطاردنى

جنود إسرائيل وهو يسوقون بكعوب البنادق شبابا معصوبى الأعين وأيديهم مقيدة خلف ظهورهم. إن كانت إسرائيل قد فعلت هذا لأن سفيرًا فردًا قد أصيب فلا بد أن بركانًا من الغضب سينفجر عندنا ونحن نرى ونسمع عن مئات يموتون كل يوم لا يمكن أن تكون النخوة قد ضاعت إلى الأبد. هى دماء على كل حال تلك التى تجرى فى عروقنا وليست جليدًا وسينفجر الغضب قبل الصباح...

....

وفى غير بيروت لا شىء يحدث ". ص ١٢٣/ ١٢٤ (11)

المشهد السابق المسرود، هو مشهد واقعى، فالسارد ينقل/ أو يسجل حقائق ووقائع مصادرها معلومة، مستمدة من الصحف وشاشات التليفزيون، السارد لا يتدخل، لأن ما يسجله لا يحتاج إلى إضافة، فالواقع أبلغ تأثيرًا من الخيال (١١) وبما أن السارد/ الصحفى هو المختص بعملية التسجيل، فإن المؤلف - بهاء طاهر - حاضر أيضًا ولكن من خلال " المؤلف الضمنى "، ويأتى التعامل معه من خلال" أيديولوجيا السرد " (١٢)، فرؤية السارد لهذه الأحداث

والمشاهد المؤلمة، تتماثل مع رؤية " المؤلف الضمنى " الأخلاقية والثقافية. وصوته بارز من خلال النبرة التهكمية والساخرة من رد الفعل، فالتهكم من ردود أفعال العرب من المجازر والدماء، تقتصر فى الإعراب عن الأسف، ثم استمرار جدول الأعمال، لا فرق بين ما تعلنه مصر أو الجزائر أو السعودية.

وتظهر رؤية المؤلف الضمنى، التى تطغى عليها أيديولوجيته فى تساؤله الاستنكارى وهو يسرد لصورة الرجل المذعور فى الشارع وسط دوى المدافع وهو يحمل ذراعًا آدمية !

- لماذا يحمل هذه الذراع؟! الاستفهام التعجبى يكشف عن طبيعة التعاطف من قبل المؤلف لهذا الرجل المذعور وهو يجرى ممسكًا بهذه الذراع وسط دوى المدافع. يظهر المؤلف الضمنى مرة أخرى فى الأسطر الأخيرة الموضوع أسفلها خط، فصوت المؤلف هو الذى يعلو.

-٤-

تأتى شهادة الممرضة النرويجية " ماريان أريكسون "، وثيقة حقيقية ضمّنها السارد داخل النص، وهى وثيقة واقعية، تنقل صورة أكثر ضراوةً من تلك الصور التى سجلها السارد من الصحف والتليفزيون، تشد النص (المتخيل) إلى الواقع. فالممرضة " ماريان أريكسون " ليست شخصية متخيلة/ " كائنًا من ورق "، وإنما هى شخصية واقعية حقيقية من " لحم ودم ". وإمعانًا من السارد فى المزج بين المتخيل والواقعى، ترك السارد للممرضة مساحة سردية تدلى فيها بشهادتها كأنها " شخصية روائية"، ثم يفاجئنا فى آخر الرواية بأنها شخصية حقيقية. فهى ممرضة نرويجية وإن كان المؤلف غيّر اسمها الحقيقى.

تحتل شهادة الممرضة النرويجية صفحات من ١٢٦ إلى ١٣٢، وهى مساحة نسبيًّا كبيرة، يترك فيها السارد للممرضة مهمة السرد، ويقتصر دوره فى مقاطعته لها من خلال الحوار.

"لاحظت أن صوتها قد اختنق، وأنها كانت تشير إلى بيديها أن أوقف التسجيل، فضغطت على الزر. غلبتها دموع لم تستطع أن توقفها ... : معذرة أنا مـ ... كثيراً من الأشيـ ...

قلت بصوت ضعيف: إن كان يؤلمك أن تتحدثى فيكفى هذا. كان الصفير المتقطع قد بدأ فى أذنى والصداع خلف الرأس، وكنت أتمنى بالفعل أن تكف لكنها قالت. مهما يكن فيجب أن أقول كل ما رأيته ويجب أن تنشره " ص: ١٢٩

إذا كان المؤلف قد أشار إلى الواقعى/ الفعلى فى ختام الرواية، فإن المتخيل يسيطر على النص كله حتى الواقعى يمتزج معه، وقد استعان السارد فى صياغة المتخيل بتقنيات الفن الروائى، ابتداءً من تقسيم النص إلى فصول، ووضع عناوين لها -كما أشارتُ من قبل- وإلى جانب هذا استعار - أيضًا - الاسترجاعات أو الارتدادات الزمنية التى تعود بالسرد - وبنا - إلى بؤر زمانية ومكانية لم يكشف عنها السرد أثناء تقدمه نحو الأمام، وكذلك المونولوجات التى تكشف عن الأبعاد العميقة للشخصيات، وأخيراً الحوارات.

تتوزع الاسترجاعات عبر فصول الرواية جميعها ما عدا الفصلان الأخيران، ولا تقتصر الاسترجاعات على شخصية السارد/

الصحفى، وإنما تشمل أيضًا " بريجيت " و" إبراهيم المحلاوى"و" يوسف " و" بيدرو إيبانيز ". وتنهض هذه الاسترجاعات بمهمة إضفاء أبعاد زمانية مكانية على هذه الشخصيات، وبذلك يتحولون من كونهم محض شخصيات روائية متخيلة، أو " كائنات من ورق " إلى كائنات اجتماعية أو " بشر من لحم ودم "، يعيشون أزمات مختلفة، تطاردهم أصداء أزماتهم فى أماكن(اغترابهم)، فيعودون عبر الاسترجاعات إليها، فى محاولة لمعرفة أسباب ما حدث ولماذا حدث؟ وكيف؟! حيث تتوافر الملامح الخاصة للشخصيات من خبرات الطفولة والنشأة والتكوين النفسى والعقلى.

كما تضفى هذه الاسترجاعات على الشخصيات صوراً أقرب للصور الذاتية لكل شخصية حيث تحمل أبعاداً ذاتية لكل شخصية، فمن خلال الاسترجاعات نستطيع أن نكون صورة حقيقية للشخصية ـ إذا خرجنا من المتن الروائى ـ طفولتها ـ نشأتها ـ علاقاتها بالشخصيات الأخرى فى النص وكيف أثرت فى رسم مصائرها ـ أزماتها وغيرها...

***

أهم هذه الاسترجاعات/ الارتدادات الزمنية، هى الخاصة بالصحفى وبيريجيت، فهما الشخصيتان المحوريتان فى النص، وترتبط بهما معظم الشخصيات الأخرى بعلاقات متعددة. فالصحفى الذى ينفتح أول مشهد فى السرد عليه، والذى يضطلع بمهمة السرد باستخدام راو بضمير المتكلم/ الأنا. ينفتح المشهد وهو موجود فى هذه المدينة الأجنبية (ن) يعود عبر الاسترجاع بالسرد ـ وبنا ـ إلى مصر وتاريخه هناك، وأسباب وجوده فى هذه المدينة، حيث هو منفى

نفياً طوعياً، وسبب أزمته التى جعلته يقرر أن يعيش مغترباً فى هذه المدينة المجهولة (ن)، بعيداً عن ابنيه خالد وهنادى، ومشكلته مع منار، التى ظل صداها يطارده فى غربته باحثاً عن السبب:

" لا كفى، امرأة أخرى، انتبه وتوقف، إلى أين تريد أن تصل من ذلك إنها سيطرت على الطفلين، ليكن! وأين كنت أنت؟ لماذا لم تفعل شيئًا لتتقرب منهما أكثر؟ ألم تكن طول الوقت خارج البيت فى الصحيفة أو فى الاتحاد الاشتراكى أو خارج البلد؟ على أى شىء تلومها هنا بالضبط؟ ثم ما حكاية الخلاف هذا؟.. وما علاقته بالمسألة كلها ؟ كنت أبحث عن السبب.. عن بذرة الخطأ ؟ خطئى أنا أو خطؤها هى لكن ما علاقة هذه الأشياء بالمسألة". ص: ١٠، ١١

يصبح الاسترجاع ـ هنا ـ نوعًا من جلد الذات، أو أشبه بالمحاكمة، محاكمة لذاته التى أوصلته إلى ما هو عليه؛ صحفى لا يهم جريدته أن يراسلها فى شىء، مغترب، بعد أن ضاع كل شىء: منار/ خالد/هنادى.. ووضعه الصحفى.. باحثًا عن بذرة الخطأ. كما يكشف الاسترجاع عن توتر العلاقة وبوادرها بينهما.. ويكاد يكون تمهيداً لما سوف يحدث فى الغربة بينه وبين (بريجيت). حيث بهذه الأزمة كان مهيأ لاستقبال مثل هذا الحب برغم اعترافه " كانت صغيرة وجميلة وكنت عجوزاً وأباً ومطلقًا لم يطرأ على بالى الحب، ولم أفعل شيئًا لأعبر عن اشتهائى " ص: ٥. كما نشعر بحجم التغيير الذى أصاب الذات، فبعد أن كان يوجه الاتهامات نحوها أدرك بذرة الخطأ التى كان يبحث عنها " أين بالضبط كانت بذرة الخطأ "، فذاته أصابها التغيير الذى أصاب العالم أجمع.

كما تعكس الاسترجاعات الخاصة بالصحفى، فكره وأيديولوجيته، فهو صحفي وكاتب جاوز الخمسين، ناصريًّا ومخلصًا لناصريته، حتى بعدما تغيّر ما تغيّر، فقد سطع اسمه أيام عبد الناصر، وتبوأ أعلى المناصب في جريدته، وسافر فى رحلات عديدة، وما أن مات عبد الناصر حتى ماتت معه " جنة الفقراء " وعندما جاء السادات، ضاع كل شيء، حتى منار ضاعت دون أن يجد سببًا لما حدث، ولماذا انتهت العلاقة بالطلاق، وهى التى أحبها وأسرته منذ أول لقاء بينهما فى الجريدة، وتمنيه أن يتزوجها... وصراعاتهما بعد الزواج، التى اختلطت فيها الدوافع الشخصية والاجتماعية والفكرية، والتناقضات بين الأقوال والأفعال وتغير المواقف بتغير الواقع.

هكذا يبدأ الاسترجاع الأول الخاص بعلاقة الصحفى بمنار، ليكشف لنا هذه الحقائق السابقة. وبدء العلاقة بينهما:

"... آسرنى مثل الجميع وجهها البشوش بابتساماتها الدائمة، وطريقتها الصريحة فى الكلام وهى تحدق مباشرة فى عينى من تحدثه، آسرتنى أكثر من غيرى (....) ثم بدأت تحدثنى عن مشاكلها فى البيت يلحون عليها أن تتزوج ويعرضونها على الخطاب كما لو كانت سلعة فى البيت، لن تتزوج هى أبدًا بهذه الطريقة، ستختار بنفسها، لماذا يكون الاختيار من حق الرجل وحده ؟ أخافنى كلامها، " ص ٩

يتواصل الاسترجاع ليشمل إلى جانب علاقته بمنار وزواجه منها، وعلاقتها بأبيها، وكيف كانت غاضبة من تصرفاته، ثم حزنها عليه عند وفاته، إلى أن يصل إلى نقطة الخلاف، والتى كانت البذرة الأولى فى إنهاء علاقتهما.

"... وكانت منار قد بدأت تأخذ صورة أمها بالتدريج، تتهمنى مثلاً أننى أدلل الطفلين ومع ذلك تشعر بالغضب إذا ما حاولت أن أعاقب أحدهما وتتصدى للدفا ع عنه، ظل العقاب حقًا مقصوراً عليها "

ويأتى عادة بعد خروجهم للتنزه وما إن جاء زمن السادات حتى تغير كل شىء، ولم يستطع أن يغير مواقفه وأفكاره ويرتدى ثوب العصر الجديد، ويساير الموجة مثلما فعل كثيرون، ورفض أن يستمع لمن جاءه ناصحاً ابعث برقية تأييد للرئيس، " الرئيس معجب بك، ويعرف أنك صاحب قلم، اكتب افتتاحية ضد مراكز القوى " ص ٢٨ ، لكنه رفض، وقد جاء رفضه لإخلاصه لمبادئه وحبه لعبد الناصر، وأعلنت " لن أرسل برقية، ولن أكتب افتتاحية! " وجاء الجزاء سريعاً، فتغيرت المواقع الصحفية، وبعد أن كان نائبًا لرئيس التحرير، تحول إلى مستشار لا يستشيره أحد، ثم أُرسل/ أو أُبعد إلى هذه المدينة الأوروبية، مراسلاً، لا يفعل شيئًا ولا يأبه بما يرسله أحد.

ثم تتعاقب الاسترجاعات الخاصة بالصحفى، لتصل إلى بؤر مكانية وزمانية بعيدة، حيث قريته وطفولته القديمة، فصورة هذا الطفل الصغير مازالت تلح عليه وتؤرقه، وتطارده وتشغله فى غربته فيقول " أفكر فى ذلك الطفل الذى يطاردنى حتى آخر العمر، ألا توجد طريقة للتخلص منه ؟ " ص ٨٥. ويستمر فى وصف معاناته من زملائه الطلبة والمدرسين الذى يسخرون من عمل والده فراشاً فى المدرسة، ثم موت أمه بالملاريا وهو فى الرابعة من عمره ووجهها الذى لم يفارقه " وجه كالشمع الأبيض يغسله عرق لا ينقطع وأسنانها تصطك، تنتفض وتطلب ماء" ص ٦٦.

هكذا عكست الاسترجاعات الخاصة بالصحفى، صورة أقرب ما تكون شخصية/ ذاتية، عبر مساحات زمنية طويلة ـ طفولة/ نشأة/ زواج/ طلاق/ عمل ـ صراعات فى عمل انتهت باغتراب.

***

تتوازى الاسترجاعات الخاصة بـ " بريجيت " مع الاسترجاعات الخاصة بالصحفى الذى يبدأ علاقته باشتهائها " اشتهاء عاجزاً كخوف الدنس من المحارم " ص ٢، هذا الاشتهاء الذى يتنامى ويصير أكثر سمواً بفعل وطأة الاغتراب/ المنفى، ووجود قواسم مشتركة جمعت بينهما، بدءاً من حبهما للشعر " أن ما يجمعنا هو حبنا للشعر فى وقت لم يعد فيه للشعر مكان " ص ٨٢ وأيضاً فقدان كلاً منهما القدرة على البكاء " وقلت لنفسى وأنا أنظر إليها لماذا تقاومين البكاء يا بريجيت، لماذا لا تبكين وتستريحين؟ لعلك فقدت مثلى القدرة على البكاء أنا أعرف أنى فقدتها من زمن ولكن متى ضاعت منى، ربما كانت آخر مرة بكيت فيها منذ سنين بعد الطرق عندما أغلقت على نفسى باب الحجرة التى أجرتها فى الفندق وأمسكت ورقة الطلاق، لحظتها جاء البكاء من تلقاء نفسه، وجاء البكاء من تلقاء نفسه، وجاء عنيفاً لا ينقطع "ص: ٥١، ٥٢ بالإضافة إلى وجود الطفل المعذب بين كليهما، فالراوى على البرغم من مرور الزمن، فإنه ما زال مشغولاً – فى داخله – بطفله منذ أربعين سنة، أما هى فعندما فقدت طفلها من ألبرت بسبب العنصرية، فقد فقدت العالم أجمع.

هكذا إلى جانب تجربة المنفى الاختيارى، يوحد الحب بين قلبيهما " ذلك الحب الذى كان يطل من عينيه " ص ٥ كما أخبرته بريجيت

فيما بعد فى تلك المدينة الأوروبية، والتى يلتقيان فيها مصادفة، يلتقى عالمهما المتناقض، عالمه العجوز والمطلق، بتاريخه الناصرى المثقل بالانتصارات والهزائم، وأثقلها هزائم نفسه أمام منار، تلك الحكاية التى عجز - هو - أن يفهم أجزاءً منها حتى فى غربته.

هذا التوازى يخلق من الشخصيتين كائنين حيين نابضين بالحياة، تعصف بهما الأزمات، وتقودهما إلى مصائر مجهولة، فهو ينتهى به المصير إلى الموت بعد أن غادرته بريجيت فراح عنه "الفرح المختلس" وقد جاءه الموت بعد أن " تحطم عالمه كله ". حتى انزلق فى بحر هادئ " تحملنى على ظهرى موجة ناعمة وصوت ناى عذب " ص ٢٥٤

-٥-

تدخل بريجيت السرد فى بداية الرواية، وإنْ كانت الرواية تبدأ من نقطة تتوسط الأحداث، يوم أن اعترفت بريجيت للراوى بأنها تحبه، ثم طلبها الأغرب بألا يلتقيا، هكذا ينفتح المشهد الاستهلالى للرواية عن بريجيت، دون أدنى معلومات عنها، ولكن مع تقدم حركة السرد إلى الأمام " استباقيًا "، تبدأ ملامحها فى الظهور، فنعرف أن بريجيت هى المنوطة بالترجمة عن الإسبانية، بعدما اعتذر المترجم الأصلى عن الحضور للمؤتمر، الذى عقدته لجنة الأطباء الدولية لحقوق الإنسان عن الانتهاكات فى شيلى، وقد جاء حضورها إلى هذا المؤتمر بصفتها - أولاً - صديقة للدكتور" مولر " المسئول عن المؤتمر وتنظيمه... ويلتقى بها السارد مرة ثانية فى حضور إبراهيم المحلاوى وصحبة مولر لكن دون كلام مباشر. ثم يأتى الفصل الثالث " هذا المساء أريد أن أتكلم "، لنعرف طبيعة عملها كمرشدة سياحية

وأيضًا زواجها من رجل إفريقى من غينيا الاستوائية هو " ألبرت ".

وبعد توطد العلاقة بينها وبين الصحفى، تصحبه إلى شقتها البسيطة

... غبة لأن

أريد أن

يها فى

... لحماس

فى شبابه إلى الحرب فى أسبانيا، وكيف تحوّل بعد عشرين عامًا، بعد أن كان محاميًا قديرًا، لا يقبل غير القضايا الصعبة، القضايا الخاسرة، قضايا الفقراء بأثمان زهيدة.. حتى تخيّل أنه يعوض الهزيمة فى أسبانيا بأن ينتصر بالقانون لكل المظلومين فى العالم، أو على الأقل فى النمسا " ص: ٦١، وكانت النتيجة هزائم متلاحقة حتى انصرف عنه أصحاب القضايا المهمة، فظل قابعًا فى المنزل الذى ورثه عن أبيه، لا يملك غير معاش الشيخوخة... تتحدث عن حنينها وحبها له بل عشقها له

" أحببته كثيرًا جدًا، كنت أشعر حتى وأنا طفلة صغيرة أنه مهزوم وأشفق عليه كأننى أمه لا أنتبه، أحمل إليه فى غرفته القهوة أو العصير ثم أجلس أمامه فترات طويلة أراقبه، وهو يقرأ أو يكتب ويحك جبينه باستمرار.." ص، ص: ٦١ ـ ٦٢

ثم تواصل استرجاعاتها، خاصة علاقتها بمولر وكيف دخل حياتها ثم أفسدها، فهو طبيب ناجح بعكس والدها، كان يأتى دومًا فى غياب أبيها، ويسأل عن أمها العليلة بقوله: كيف تشعر سيدتنا

اليوم؟!.. وعندما جاء فى المرة الثانية، وقدّم لها الحلوى كما فعل فى المرة الأولى رمتها وضربته فى بطنه ورجليه وهى تصيح فيه " اذهب. اذهب أنا لا أريد أن أراك. لا أريد الحلوى التى تحضرها اذهب.. أنا لا أحبك!" ص ٦٢. هكذا تكشف الاسترجاعات الخاصة بعلاقة بريجيت بأبيها وبالدكتور مولر، تعاطفها مع أبيها المهزوم دوماً، وحذرها من مولر برغم أنها تطلق عليه (عمى مولر) فهو يقف دائماً خلف ما حدث لها، بدءاً من نظرة الضعف لأمها، ثم فشل علاقتها بألبرت، وإجهاض طفلها.. وتتوالى استرجاعاتها بأبيها والتى تأتى كنوع من الإشفاق عليه لما مُنى به من هزائم وخسائر.. فيأتى استرجاعها فى الفصل التاسع " هذا الكهف" عن حبها له وحنانه عليها، وكيف علمها أسماء الزهور والنباتات. راجع استرجاعات ص: ١٨٠ _ ١٨١

لكن أطول هذه الاسترجاعات، وأكثرها تأثيراً على (بريجيت)، بل تعد سبباً رئيساً فى اختيارها هذا البلد الأوروبى منفي اخيارياً لها بعدما " حدث ما حدث". وهو ما يأتى فى الفصل السادس " طبول لوركا لدم الشاعر "، والذى يحتل فيه الاسترجاع مساحة كبيرة من صفحات (١٠٨ إلى ١١٨) ويكشف هذا الاسترجاع طبيعة علاقتها بألبرت، وكيف تعرّفت عليه، وكيف جمع بينهما حب الشعر وخاصة " لوركا "، ثم تنامى علاقتهما حتى حدثت المأساة، عندما اقترح الدكتور مولر على ألبرت الزواج منها، برغم اعتراض أبيها ـ وهى المرة الوحيدة التى جاء فيها قراره صائباً، حيث رفض أن يتم الزواج، ونصحهما بأن ينتظرا إلى أن ينتهى ألبرت من الجامعة ومن

ديكتاتورية ماسياس،ثم يرحلا معاً وقال لهما " إن الناس في بلدهم يغمضون عيونهم عن العلاقة بينهما باعتبارها نزوة عابرة.. أما الزواج فهو جريمة، دنس للجنس الأبيض كله، لا يغفره أحد في بلدتنا " ص: ١١٢

وكعادته خسر الأب، وكسب مولد ، وتزوحا، ولم يلبثا قليلاً حتى تحققت ... من قبل، كما ... وعات لا ينطق ... أ بشيء،

حتى لاحظت أن ألبرت يتغير دون أن تفهم أو أن تنتبه لِمَ يحدث لألبرت... حتى جاءت ليلة السبت. كانت ليلة سلام، وبينما كانا على شاطئ النهر يتمشيان وألبرت يقرأ لها قصيدة لوركا في رثاء صديقه مصارع الثيران " إجناثيو سانشيز " ، ويتماهى صوت ألبرت الشجي، مع صوت طبول الغابة.. وفجأة في الساعة الخامسة عصراً تجمع حولهما عدد من شباب البلدة، وهم مخمورون، أخذوا يسخرون منهما ويكيلون لهما السباب والشتائم البذيئة، حتى " تقدم أحدهم وهو يترنح، ثم فك بنطلونه، وأنزله من وسطه وقال وهو يتحسس سرواله انظري!.. هل الأفريقي أفضل من هذا؟ لماذا تذهبين بعيداً ؟ بضاعة النمسا أفضل ! " ص: ١١٥

وما أن حاول ألبرت أن يخرجها من حصارهم، دفعها أحدهم على ظهرها دفعة قوية، فسقطت على الأرض، وهي تصرخ " ألبرت ألبرت... قتلوا طفلي " . ومع سقوطها فقدت جنينها ، حيث كانت حاملاً، وفي فقدانها للطفل، فقدت ألبرت وفقدت نفسها أيضاً . ثم

انكفأ ألبرت علي العزلة والشراب، ومنهما إلى خيانة قضيته، فراح يراسل ماسياس ثم عاد إلى إفريقيا بعد أن هجرها، وقاطع كل زملائه، وتكرر رسوبه فى الجامعة.. لا أحد يعرف إلى أى شيء وصل بعدما انقطعت بريجيت عن متابعة أخباره، ربما أصبح سفيراً لبلده فى مكان ما أو ربما يكون الآن وزيراً. وبعدها جاءت إلى هذه المدينة، تعمل مرشدة سياحية، ثم تلتقى بالصحفى صدفة وتجمع بينهما أشياء، إلى أن يفترقا فى نهاية الرواية، وتعود إلى بلدها مرة ثانية.. وتتركه فى حديقة مهجورة بعد معرفتها عدم قدرته على تصفية حساباته، ينزلق إلى الموت.

هكذا تعود الاسترجاعات بالصحفى وبريجيت إلى أوطانهما: مصر والنمسا، كما شكلت الاسترجاعات صوراً ذاتية للشخصين منذ الطفولة حتى أزمتيهما... ويرى شحات محمد عبد المجيد " أن استرجاعات راوى بهاء طاهر تنحصر فى كل من منار وبريجيت من حيث هما وجهان متقابلان زمانيًا ومكانيًا، وتمثيلان ثقافيًا لصورتى " الوطن " - " المنفى " -: منار " الشرقية " من حيث هى معادل لنوستاليجيا الوطن القديم (القاهرة) بقيمه ومواضعاته وإحباطاته واحتداماته السياسية وحراكاته الاجتماعية، وبريجيت (الغربية) بوصفها معادلاً نقيضاً لوطن بديل (أو منفى) قد يغرى جميع الفارين أو اللاجئين أو الراغبين فى الانطلاق والتحرر " (١٣)

ملاحظة شحات محمد عبد المجيد مهمة حيث استقى من خلال الاسترجاعات الخاصة بالصحفى وبريجيت، ما يناقش بحثه (السرد فى روايات المنفى) حيث تعود الاسترجاعات فى روايات المنفى - إلى

الوطن الذى يغدو " المرجع والمآل " الذى تطمح إليه الشخصيات، وتشعر بالحنين إزاءه. أما ما يهم البحث هنا فكما أوضحتُ ـ سابقًا ـ أن الاسترجاعات أسهمت فى تكوين صوراً ذاتية سيرية للشخصيْن ـ بريجيت/ والصحفى ـ، وبدون هذه الاسترجاعات لما غدت أفعال الشخصيات فى المنفى وتصرفاتها مبررة أو مقنعة. فالاسترجاعات فسرت لنا موقف الصحفى ورد فعله السلبى، عندما حلمت بريجيت بطفل تهديه للحياة " طفل نعيش فيه معًا ونعيش معه بعيداً.. فى جزيرة أو فوق جبل، نعلمه أن يحب الأشجار والزهور والشعر، ونعلمه هو أيضًا كيف يتخذ من الأشجار أصدقاء له.. إلى آخر حلمها، حتى تناشده بأن " دعنا ننجب هذا الطفل " أملها أن يكون عوضا عن " طفله ألبرت " الذى أجهضته العنصرية فى ليلة هادئة " ص ص، ١٨١ ـ ١٨٢

فما إن استرسلت فى خيالاتها عن هذا الطفل/ البديل، حتى خايله طفله القديم المعذب، فهو لم يفكر أبدًا فى طفل منذ غاب ذلك الطفل الآخر... فيؤد هذا الطفل لأنه يعرف أنه ليس بمقدوره أن يحميه. أما هى فمنذ أن أجهضت العنصرية طفلها، ورحلت إلى هذه المدينة، قررت الاستسلام والسكون " لا تهتم ـ أدنى اهتمام ـ بالسياسة ولا ترفع السلاح فى وجه العالم الذى أوقع بها الهزيمة ". وإلى جانب الاسترجاعات توجد المونولوجات التى تنحى منحى الحوار، ص ٢٦، ٣٩، ٤١، ١٣٠، ١٤٦

***

ب نمط السيرة الذاتية: " قدر الغرف المقبضة " لعبد الحكيم قاسم:

لا يختلف بناء السيرة الذاتية (الخالصة)عن بناء الرواية، وعدم الاختلاف راجع - فى الأساس - لأسبقية جنس الرواية عن جنس السيرة الذاتية، ومن ثم فليس ثمة استغراب فى أن تكون السيرة الذاتية قد أخذت عند نشأتها الطرائق السردية التى سبق أن اُعْتِمَدت فى كتابة الرواية (١٤)، كما أن جنس السيرة الذاتية عندما استقام جنسًا أدبيًّا مستقلاً بذاته، ما لبث أن اتخذ من الرواية مثالاً له. وهذا ما تجلى واضحًا فى استعارته لكثير من أساليب القص التى اعتمدت عليها الرواية، بدءًا من سرد (الأحداث) على طريقة التتابع الزمنى، أو كما اصطلح عليه " جورج ماى" القص المدرج، " وهو القص القائم على ورود الأحداث متسلسلة زمنيًّا، والمرتبة فى شكل قصة، أو سيرة موجزة أو متقطعة. "

وقد يلجأ كاتب السيرة إلى سرد سيرته عبر (القص المدرج)، أو عبر التتابع الزمنى مدفوعًا برغبة داخلية فى " استعادة مسار حياته، ليدركه وليهنأ باله بما تنتهى إليه من نتائج تطمئنه إلى أنه برغم الحوادث الطارئة والتناقض والفشل والنكوص على الأعقاب والتردد والتنكر ولا يزال كما كان، وأن الهوية الأثيرة للأنا لم يمسسها سوء " (١٥).

والرغبة فى استعادة مسار الذات عبر القص المدرج، نابعة من الوقوف على هذه الذات وما لحق بها من تغيرات ومعوقات، وكيف تغلبت عليها هذه الذات فى المراحل التالية. أى عبر مسيرتها الزمنية وإن كان اللجوء لهذا التتابع " غريزة كونية " (١٦) كما يقول "جورج

مـاى" ومع حـرص كثيـر من الـكتـاب على سـرد سـيرهـم عـلى نمط السيرة التقليدية، يحرصون ـ أيضًا ـ على تتابع المشاهد داخل السيرة تبعًا لترتيبها الزمنى/ الواقعى، وما يفصل بين هذه المشاهد المتتابعة ـ على حد تعبير ماى ـ يظل فى أغلب الأحيان مسكوتًا عنه (١٧). ومن ثم يلتزم كاتب السيرة بتوافر شرطين داخل سيرته وهما: " وحدة كل مشهد " وأيضًا استقلاله النسبى لوضوح المشاهد، ويضطر ـ إزاء هذا ـ كاتب السيرة لأن ينتقى من المشاهد الذكريات التى تتصل به اتصالاً مباشرًا، ومع هذا الانتقاء فإنه يفرض عليه ترتيبًا زمنيًا. ومع ضرورة الأخذ بمبدأ " ترتيب المشاهد " عبر وحدات زمنية متتابعة كما أكد نقاد السيرة وكاتبوها الذين يفترضون الأخذ بهذا المبدأ لقناعتهم بأن مثل هذا المبدأ يتيح لهم استعادة مسار حياتهم، وتأملها وإدراك ما لم يدركوه منها حين عاشوا تلك المراحل.

ومع هذه الأهمية، فإن هناك من يراها غير ملزمة وبالأحرى غير مجدية ولا متحققة " فجوليان فرين " يعتبرها " شرًا لا بد منه " بل يعترف بأن " مع حاجة الذكريات إلى ترتيب منظم منه لكنَّ ه يشعر بالعجز فكأن الأمور تنهال على دفعة واحدة،فأين منى الترتيب الزمنى فى هذا الخضم الزاخر؟" (...)، إن الذكريات التى تعاودنى هى من الكثرة بحيث تنعدم لدى كل رغبة فى تنظيمها (...) وإنى لأفضل أن أرى الأشياء كما تحضرنى " (١٨)

والمثال الواضح الدال على هذا الاضطراب والتحلل فى عملية الترتيب والتتابع الزمنى أنموذج" قدر الغرف المقبضة " لعبد الحكيم

قاسم. فالسرد يقدم لحياة البطل/ عبد العزيز، منذ طفولته فى القرية، تلك الطفولة التى ضاقت من كآبة الغرف وضيقها، إلى المراهق الذى تتبلور فى ذهنه الأسئلة دون محاولة للإجابة عنها، إلى الطالب فى ميت غمر ثم فى مرحلة تالية فى الإسكندرية طالبًا جامعيًّا، إلى رحلته فى سجون مصر، وأخيراً رحلته إلى برلين، وما حدث له من أحداث جعلته ينتقل من حجرة إلى أخرى دون أن تفارقه كآبة الغرف التى شهدها من قبل.

-١-

على البرغم من حرص الراوى/ الغائب الذى تسند إليه مهمة السرد على إحداث نوع من التتابع الزمنى فى الأحداث والمشاهد، فإن الذاكرة تستدعى بعض الأحداث المرتبطة بزمن قبل زمن السرد الحالى، وهو ما يُحْدث نوعًا من قطع الوحدة الزمنية، وأيضاً المشهد المسرود. ومن ذلك ما يرويه الراوى عن البطل/ عبد العزيز، وهو فى مرحلة المراهقة حيث يبدو التسلسل والتتابع الزمنى متجانساً بل متآخماً مع الحدث المسرود فعندما يذهب البطل/ عبد العزيز عند صديقه (سيد) يتابع السرد وصف أُصص الزرع عنده، وأعواد الريحان التى يزرعها، وزهور البسلة والجينزى، وغير ذلك من الأشياء التى يروق لها عبد العزيز وهو الذى لا يبارح غرفته إلا نادراً

" ويقضى عبد العزيز وقتًا طويلاً حتى يدركه الملل فيئوب " ص ١٨

فينتهى المشهد عند لحظة ملل عبد العزيز، ثم إقراره الإياب، ثم يبدأ المشهد الثانى بعبد العزيز، وهو فى الغرفة ـ بعد العودة ـ التى لا يتركها إلى الشارع إلا نادراً، ودخوله هذه الغرفة بعد " الإياب ".

هكذا يتم الربط الزمنى والذى امتد عبر المشهدين من خلال فعل " الإياب " الذى ينتهى به المشهد الأول، ويبدأ به المشهد الثانى، هكذا:

" يئوب عبد العزيز إلى غرفته، يتمدد على ظهره فى سريره ويحلم بأن يكون له دار لوحده، يجمع فى هذه الدار كل ما رآه حسنًا فى كل دار رآها، يفصل حلمه تفصيلاً حتى ما يغفل عن صغيرة أو كبيرة حتى يكون له فى النهاية دار طيبة، تطل على الجهة البحرية، تخلى النسائم إلى داخلها نوافذ مفتوحة، وربما هفهفت ستائر من الخرمات على الشبابيك يأتى الناس لزيارة صاحب الدار، يصعدون للشرفة سلمات قليلاً... "]ص٢٥

الراوى حاول أن يجعل المشهد الثانى ممتداً زمنيًا من خلال النقطتين بعد نهاية الجملة، اللتين تشيران إلى اتصال الحلم الذى يفيق منه فجأة على عراك النساء فى وسط الدار. كما عمد الراوى إلى جعل المشهدين منفصلين زمانيًا ومكانيًا، حيث زمن " الإياب " ما زال ممتداً، بل نراه يمتد على البرغم من الوقفات التى تتخللها استرجاعات تعود إلى زمن أسبق (زمن حكى زوجة الأب عن دار أبيها) وحكيه عن (ذهابه معها مرات إلى بيت الجد الأنيق ذى الحديقة المثمرة بشجرات الجوافة) ص ١٩. ومقارنة هذه الدور بالدور التى يعيش فيها، " حيث تتميز بالمصابيح والستائر والحيطان المبلطة، والحدائق المثمرة ". بعد هذا يعود السرد ـ مرة ثانية ـ إلى الزمن الأول زمن الحُلم على السرير، حيث ما زال عبد العزيز على السرير، بعد استيقاظه إثْر عراك النساء " يقوم عبد العزيز من سريره، كل الأحلام والرؤى تنتهى دائمًا إلى خاتمة حزينة " ص ١٩،

تدفق الذكريات هو الذى أدى إلى قطع الزمن المتتابع عبر وحدات متصلة زمانيًّا ومكانيًّا.

التتابع

أحداث

الغالبة

ليل إلى

النظام والاستطراد. وهذا ما يتأكد فى الفصل الثانى من إحداث تداخل وعدم ترتيب زمنى أثناء سردها كحكاية.

يبدأ الفصل الثانى بعبد العزيز طفلاً، حيث ذهاب الأسرة إلى بيت الجد فى ميت غمر/ المدينة. وما تركه هذا البيت فى نفسه من حزن وكآبة، ويستمر التتابع الزمنى للحياة المعيشية داخل البيت بدءاً من " ضيق عبد العزيز من رائحة الطبيخ وجلوس الجدة فى المطبخ لتطبخ". حتى عندما كان يخرج الناس إلى الشارع في أثناء الغارات التى تحدثها الحرب العالمية الثانية " كان فى حضن جدته.يحلم بأن ينهدم البيت ولا يعودون له أبداً ". الرواية ص ٤٣

ويستمر التتابع الزمنى فى رحلة الانتقال من بيت إلى بيت، حتى التحاق عبد العزيز بالمدرسة الابتدائية فى ميت غمر، وجلوس الجد والجدة والخالة فى الأماسى داخل الغرفة على الأريكة.

وقد يحدث توقف السرد من خلال " الوقفة الزمنية " التى يستغلها السارد فى الوصف، ومن هذا ما يعمد إليه السارد فى وصف تفاصيل الحياة داخل البيت، راصداً حركة الجد والجدة

والخالة وموائد الإفطار فى الصباح، ورحلة الذهاب إلى المدرسة صباحاً، ووصف طقس الخبيز الذى تقوم به الجدة، ومدى سعادتها في أثناء جلوسها أمام الفرن بعكس تواجدها فى المطبخ، وجلسة الغداء، والتى يعقبها ذهاب الجد والجدة إلى غرفتهما ثم لعب الخالة الصغيرة الحجلة فى الشرفة... وأيضاً لعبها مع صويحباتها خلف باب الشارع أو فى الشرفة، ومرض الخال، واستقبال العواد فى غرفته... واستمرار انكسار القلوب داخل هذا البيت، وهو السؤال الذى لم يعرف سببه عبد العزيز. بعد الوقفة يستمر السرد فى التتابع، لاستكشاف جوانب الطفل عبد العزيز، وطرح لأسئلته غير الموجود لها إجابة.

في أثناء السرد قد تتداخل المراحل العمرية لعبد العزيز، كما حدث فى الفصل الأول حيث تتداخل مرحلة الطفولة بأسئلتها الحائرة، مع مرحلة المراهقة التى تكشف عن تمرد عبد العزيز، هذا التداخل يكشف صعوبة استمرارية التتابع الزمنى للأحداث كما تقول " جوليان فرين " حيث (العجز عن التنظيم) فهى كما تقول " إن الذكريات لتتهاطل علىّ غزاراً، فأين الترتيب الزمنى فى هذا كله " (١٩) فعدم القدرة على تنظيم الأحداث، حيث تدفقها وتدافعها بغزارة يُجْبِرُ السارد على إحداث تداخلات زمنية بين مرحلة عمرية أسبق من مراحل لاحقة، مثل حالة عبد الحكيم الذى يتحدث عن مرحلة المراهقة ثم تعاوده الذكريات عن مرحلة الطفولة ـ وكأن الذاكرة نَشِطَة فجأة ـ فيضطر إلى تسجيلها، دون أن يلجأ إلى إعادة تنظيم الأحداث حسب المرحلة الزمنية.

هذه المسألة " عدم تنظيم الأحداث وفق ترتيبها الزمنى " هى التى جعلت كثيراً من كتاب السيرة على حد تعبير" جورج ماى " يصطدمون بمعضلة " الشكل الأنسب لصياغة ذكرياتهم " (٢٠). فتداعى الذكريات فى الذهن لا يتقيد لديهم بأى ترتيب زمنى، حتى ولو اضطر الكاتب - عمداً - إلى إعادة ترتيب الأحداث وفق نسقها الزمنى ... لة، وهذه الحيا ... عليه عند الأخذ ... قة لحظة التجربة؟ أم الحقيقة لحظة تذكرها وتدوينها؟ (٢١)

-٢-

يحدث تداخل الأزمنة الذى يقطع التتابع الزمنى للسرد مرة أخرى؛ فالسارد يحكى لنا عن تجربة الطفل عبد العزيز فى بيت الجد فى ميت غمر، وزواج الخال ورحيله بزوجته، ثم عودة الخال الأكبر بزوجته، وسعادة الأسرة بهذا الخال ثم رحيله، وعودة الدار إلى الكآبة مرة أخرى، ومرض الجد، وعزوف الجدة عن جلسات الأماسى بعد مرضه، وانتقالاته عبر شوارع ميت غمر.. ثم يقطع هذا التتابع الذى يمتد عبر صفحات ٢٢ إلى ٣٩، أى سبع عشرة صفحة، ليسرد لنا عن مرحلة أخرى فى حياة عبد العزيز وهى مرحلة ما بعد رحلة برلين، وعودته منها ليقارن بين الشوارع " شوارع ميت غمر " أثناء طفولته وبعد عودته. لاحظ المشهدين:

المشهد الأول (المقطوع فيه السرد/ التتابع الزمنى)

" حضر عبد العزيز لزيارة ميت غمر بعد ذلك بحوالى ثلاثين عاماً بعد أن كان قد رحل إلى برلين واستقر فيها، وقدم لزيارة مصر

زيارة قصيرة. مشى فى شوارع ميت غمر تائهًا بين صور اللحظة، وصور الماضى التى تسيطر على خياله فما يكاد يرى أمامه، طرق على باب بيت الخال، باب هزيل من خشب أهلكته الشمس، فتح الباب، وظهر الخال سمينًا عجوز الوجه غير حليق يرتدى جلبابًا من الكستور، سلم على عبد العزيز وفى عينيه دموع وصوته مرتجف وراء الباب باحة صغيرة وسخة فيها بطات ودجاجات و.... "

الرواية:ص ٣٩

المشهد الثاني: العودة إلى السرد المقطوع سابقًا.

"خرجا إلى المدينة، الباحات المنفسحة من الأرض، تلك التى عرفها عبد العزيز فى طفولته، واختفت الآن، زحمتها بيوت صغيرة وسخة، الشوارع ضاقت وفاضت منها المجارى والروائح تزكم الأنوف، النسوان والعيال والوساخة وهما يمشيان صامتين كأنهما يزوران مقبرة، عادوا إلى البيت سلم عبد العزيز ومشى يحمل الخال فى قلبه، سمت عجوز الوجه غير حليق، عيناه منعمتان ذلاً وقهرًا.."

الرواية، ص: ٣٩/ ٤٠

المشهدان المسرودان، متباعدان زمانيًا لكنهما متوحدان مكانيًا حيث عبد العزيز هو القاسم المشترك بين المشهدين، لكنه فى المشهد الأول ما زال طفلاً، وفى المشهد الثانى صار شابًا عمره ثلاثون عامًا.

مرحلة ما بعد برلين هى آخر مرحلة زمنية يتوقف عندها السارد والسرد، لكن السارد عجّل بسردها سردًا استباقيًا، مُحْدثًا ـ بذلك ـ خرقًا للتتابع الزمنى المسيطر على معظم السرد، حيث الذاكرة ألحت

عليه فى السرد، لإحداث التناقض بين حال الشوارع والبيت من قبل - أثناء طفولة عبد العزيز والآن - بعد أن صار شاباً.

وعلى الرغم ما أظهره التناقض بين المشهدين من أحداث مفارقة ذهنية فإن الاختلاف بين، قبل والآن، يكاد يكون بسيطاً، فما زالت الوساخة والقذارة التى تزكم الأنوف قاسماً مشتركاً بين المكانيْن برغم طول المدة الزمنية التى مرت على السارد. ثم فى المشهد الثانى يعود إلى مرحلة الطفولة التى يتذكرها عبد العزيز خاصة زياراته مع والديه إلى المحلات التجارية فى طنطا، وشراء الملابس وزيارة ضريح السيد البدوى.

كما يتابع مسيرة عبد العزيز التعليمية، حيث إتمام الدراسة الابتدائية فى ميت غمر، والتحاقه بالمدرسة الثانوية فى طنطا ص ٤١ ويعود بعد ذلك السرد إلى المرحلة التالية/ مرحلة المراهقة/ مرحلة التمرد وهى التى تبدأ بدخول عبد العزيز المرحلة الثانوية. والتى فيها " قد تحرر من يد الأب، وانفتح قلبه لهذا الكيان الكبير يتسرب إليه رويداً رويداً.. " ص ٤٢

-٣-

ثم تبدأ مرحلة أخرى فى حياة عبد العزيز، فيذهب إلى طنطا حيث يلتحق بمدرسة المقاصد الثانوية، وفيها يتعرف على ثلاثة أصدقاء: شوقى وصلاح ومدرس التربية الاجتماعية. ويسكن مع أخيه وابن عمه فى غرفة على السطح، وتتوالى الغرف الضيقة وينتقل من السطح إلى غرفة النجار. ثم يرجل صلاح إلى الإسكندرية وشوقى إلى حقوق القاهرة ويرحل بعدهما أخوه وابن عمه

لالتحاقهما بمدرسة قريبة من قريتهما، ويتعود عبد العزيز على الوحدة والمدينة، فيقرر الذهاب إلى القاهرة.

وفى القاهرة تتجدد مشكلته الأزلية، التى لا تفارقه حتى بعد مغادرته مصر والأماكن التى سببت له الكآبة إلى برلين. وهى البحث عن سكن ملائم، سكن غير السكن القابض على روحه وقلبه. وتطل عليه ذكرياته عن القاهرة عندما أتى إليها مع والده، وفيها ينتقل من غرفة إلى أخرى، ومن حى إلى آخر، حتى يأتى إليه أبوه ويعود معه إلى القرية. وفى هذه المرحلة يتفتح وعى عبد العزيز، فيبدأ التعرف على الآخرين، وأول من يتواصل معها كانت " المومس النوبية "، وشاب تعامله مع الآخرين الحذر، فالسكان " أصناف من الطلاب، وصغار الموظفين والبائعين الجوالين والعمال، وصغار تجار المخدرات " ص ٤٥.

وفى ظل هذا التنوع من البشر عاش بينهم ولكنه مرعوب، حتى ألفهم وعرف أنهم " ضعاف كالقش، لكنهم أيضًا ينتفضون كالقطاط بلا رحمة ويخمشون بوحشية " ص ٤٥ مع كل هذا التآلف بين البشر، بدأ يضيق بالمكان كله، فلا يجد الاستقرار الظامئ إليه، والباحث عنه فى كل الأماكن التى انتقل إليها، فزادت آلامه بعدما توافقت مع آلام وأحزان الآخرين، والتى ـ هو نفسه ـ لم يجد لها سببًا، فأخذ فى التفكير فى تحقيق أحلامهم هو وصديقاه (صلاح وشوقى)، المرتكزة على التطلع إلى روما وأثينا وباريس.

وبعد إنهائه دراسته الثانوية، يلتحق بكلية الحقوق بجامعة الإسكندرية، وهناك يسحر بالمدينة منذ لحظة وصوله محطة سيدى

جابر " وقف عبد العزيز هنيهة ومتاعه فى يده، يغمض عينيه ويترك نفسه لهواء الإسكندرية ورائحته. إن هذه المدينة نظيفة وساحرة " ص ٥١، وفى ظل مرحلة النشوى لسحر هذه المدينة يتمنى أن " يترك نفسه فى حضن هذا البلد الرقيق الحبيب " ص ٦٢ وهذا السحر الذى يسيطر على عبد العزيز من المكان، يراه الباحث طبيعيًّا، نظراً لما ترسب فى داخله من حنق وآلام من كآبة البيوت والغرف التى جثمت على صدره وقلبه.

ويساعده زميله صلاح فى إيجاد سكن، ويعاود نفس الكرة التى لازمته فى القاهرة، حيث البحث عن غرفة ملائمة، فيترك الشقة بعد ما عرف أن العمارة التى بها الشقة، يسكن فى معظم شققها راقصات ملاهى شارع الكورنيش، لينتقل إلى غرفة فى شقة سيدة لبنانية فى شارع الكورنيش، وما أن شعر بالراحة والاستقرار فى هذه الغرفة، حيث بدت له " شديدة النظافة " لكن معاملة السيدة اضطرته إلى الهرب إلى شارع طيبة، حيث شقق الطلاب الغرباء، فسكن لدى امرأة إسكندرانية " سمراء نحيلة معها ابنتها ذات ملامح جذب آسيوية فذة الجمال لا تقاوم " ص ٦٥. ولم يدم له المقام فى هذه الشقة، فقد كثرت المومسات اللاتى أخذن فى التردد على الطلاب، حتى عثر على شقة من غرفة واحدة فى الدور الأرضى ووضع بها أثاثه، وبدأ يشعر فيها بالاستقرار، حتى أخذ أصدقاؤه فى التردد عليه. وهو فى غاية السعادة. وما أن رحل اليونان عن المدينة/ الإسكندرية. حتى انتقل إلى شقة فى الدور الأول، فأرسل إلى أخته تقيم معه، وما أن شعر بالاستقرار حتى جاءه خبر مرض

والده، فعاد هو وأخته إلى البلد، وبعد موت الأب، عاد إلى السكن فى حى غربال، وقد أخذ يقلل فى النفقات. ومع مصاعب الحياة تخلّف عن الدراسة، فانتقل إلى القاهرة مرة أخرى. وعمل فى هيئة البريد، وسكن فى هذه المرة مع عمه، الذى ضاق به، فتركه ينتقل إلى أرض الفرنوانى أمام منزل خاله، وقد لفظته الأماكن التى كان يكرهها، فعمه يتمنى أن يرحل، وغرف السطح التى عاش فيها فى شبرا أنكرته، وعندما انتقل إلى غرفة مع أحد العمال فاجأه البق ووساخة المرحاض، وعندما حاول الاقتراب من زوجة صاحب البيت، هددته بفضح أمره لزوجها. فيهرب ثم ينتقل إلى بيت خاله غير المؤثث فى أرض الفرنوانى، ثم بعد ذلك ينتقل إلى شقة أمام شقة خاله، " شقة من غرفة واحدة، ومرحاض، ومطبخ فيه زير، وعندئذ استقدم أخته من طنطا لتقيم معه ".

وهو فى القاهرة يقبض عليه من مقر عمله، ليقضى أربعين شهراً بين سجون مصر المختلفة. لكنه لم يقدم لنا أسباب هذا القبض، أو الأفكار التى اعتنقها فجعلته خطراً فاستلزم سجنه. أو حتى انتماؤه لتيار أو تنظيم سياسى. وكانت مرحلة السجن مرحلة مهمة فى حياة عبد العزيز، حيث فى هذه المرحلة بدأ يكتشف هواية الكتابة، ومن داخل السجن بدأ يكتب أعماله التى أخذت تنشر فى مجلات مثل الآداب البيروتية، وجاليرى ٦٨.

وفى هذه المرحلة يظهر - جلياً - توحد الراوى الغائب، الذى يعود على عبد الحكيم قاسم، مع المروى عنه " عبد العزيز "، فمثلما ضاق بكآبة الجدران والغرف التى أطبقت على روحه، والتى كانت من وجهة

نظره ـ سببًا فى وفاة والده، وعلى الأخص " كبس جوها على روحه "، وهو حر طليق، فيأتي السجن وقضبانه ليزيد فى الآطباق على روحه وخنقه.

الشيء المهم هو أن السجن جعل عبد العزيز يتوحد مع الآخرين، فلا يحكى عن ذاته وأزماتها كما فى المراحل السابقة، وإنما عن عذابات الآخرين، وبذلك ـ لأول مرة ـ ينتقل من الخاص إلى العام. فيحكي عن أوجاع الآخرين الذين يرسفون فى الأغلال، فى سجن مصر والقناطر، والواحات، وأسيوط، إلى بورسعيد. أما سرده عن ذاته فلم يعد كما كان سابقًا، سرداً لتفاصيل حياته، وانتقالاته. وإنما بدأت ذاته تواجه نفسها عبر أسئلة ـ ربما لا يجد إجابة لها ـ فمعظمها كان يُوْأد فى داخله حيث لا إجابات. كما أدرك بوعيه، أن محاولته لفهم موقفه والحكم عليه كانت مستحيلة. وعندما يرى هؤلاء الناس فى غرف السجن عاكفين على الكتب والكراريس ويرى أن قامتهم أكثر انكساراً وهشاشة، يذعر ويتساءل:

ـ لماذا ينفون إذن؟! ألأنهم يحملون تصوراً آخر للحياة. وإذا كانت حياتنا تعيسة ومكسورة إلى هذا الحد، فلماذا تخشى تجربة تصور آخر. ص ٩٧

هكذا بدأ اهتمام عبد العزيز بالآخرين، يتبلور، بل أخذ الآخرون بؤرة اهتمامه كلها. وقد وصل الاهتمام إلى التعجب والاندهاش من تصرفات المسجونين، برغم أنه يراهم " أناس طيبون وهشون، لكنهم سريعو التقلب غدارون، بل يحرص كل واحد منهم على الاحتفاظ بنصف شفرة حلاقة وينهال على جسده تقطيعًا " ص ٩٧ فلا يكتفى برصد حياتهم داخل السجن، وإنما يغوص فى أعماقهم، ليقتنع بتلك

التصرفات التى تجمع بين الضدين: الهشاشة والحدة، الطيبة والغضب. ومع تعجبه المبدئى بمثل هذه التصرفات من قبيل ما فعله

... التهبت،

... اماً. أو

... امتهم،

... ى هذا

التعبير.وتتحول هذه الأفعال إلى رد فعل عبر أسئلة ساخطة فيتساءل: " أترى يمكن أن يتحول الإنسان إلى كائن بهذا الوسخ والقبح ويستمرئه، ويعاف غيره.. غيره.. غيره. هل يوجد غيره " ص ٨٩.

وقد يجد مبرراً لهذا العنف المروع على الذات والجسد. ويرد هذا كله إلى " ذلك القفص الخانق الذى يضغط على عقول الناس وأرواحهم، ويحولها إلى حيوانات تتصارع من أجل سيجارة، أو لقمة، أو ولد طرى حسن الصورة، والعجيب فى أحايين كثيرة يتصارعون لا لشىء أو يقامرون على شىء من هذا، والخاسر فى قانونهم العجيب يشرب كوز ماء ".ص ٨٢

أو يردِّه لضيق الزنزانة و" الرعب الكامن فى جدرانها وشباكها وبابها " فهو شىء لا يحتمله قلب إنسان. إضافة إلى الذل والإهانة فيقول " فى هذا المكان كائنان فى تحول الإنسان إلى شىء مهيض يمكن سحقه فى أى لحظة، بدون أن يكون فى وسعه الفرار أو المناورة أو الدفاع عن نفسه" ص ٨

ومع كل ما يشاهده فى السجن وما استفزه وتفاعل معه، فإن مسألة المقارنة بين الأمكنة فى محاولة البحث عن مأوى ملائم،

تسيطر عليه داخل السجن، فعبر انتقالات من سجن إلى آخر يلاحظ الفروق بين السجون، فيصف سجن الإسكندرية بأنه " أكثر نظافة، والأرض رملية والمباني جديدة ولون الشمس على الجدران أكثر شحوبًا " ص ٨٨

ومع أسئلته واهتماماته بالآخرين، يبدأ تآلف عبد العزيز مع واقعه، فيشغل نفسه بأشياء ذات قيمة مثل الذهاب إلى المزرعة، حيث رفاق السجن يزرعون قطعة أرض لمد السجن بالخضر، ثم كتابته مقطوعات صغيرة، وإقباله مع الناس على العروض المسرحية فى الأماسى، أو التجهيز لجريدة أسبوعية.

ثم تلغى الأحكام العرفية عام ١٩٦٤، ويخرج كثير من المسجونين، وعندما يأتى موعد الإفراج عنه، يشعر بالخوف، فهو لا يعلم فى أى مكان يبيت ليلته، فهو ليس لديه عنوان تقف أمامه العربية.. وما أن يخرج فيقرر العودة إلى البلد.

-٤ -

وتأتى المرحلة ما قبل الأخيرة وهى مرحلة الخروج من السجن والعودة إلى البلد، وما تبعها من عودة الأسئلة الشائكة عن كآبة البيوت، برغم ما حلّ على المكان من رونق فقد دُهكت الجدران وسويت الحفر، وهدم الجدار بين وسط الدار مكان الزريبة. الشىء اللافت الذى استشعره أن روحًا جديدة قد حلت على البيت، فثمة حس أنثوى غير ريح الدار. ويتعجب أين كان سابقًا حس الأم والأخوات فى حياة الأب. كما وجد أن أشياء كثيرة قد ماتت، وكذلك أناس. والعجيب أن ما تركه أخذ يطارده، وكأن انقباض الغرف صار

قدراً لا يستطيع النفاد منه، وعندما يفطن إلى هذه الحقيقة فى النهاية، يتساءل فى استعجاب: أين المفر؟! هل هو قدر مسلط لا يرد ؟ ص ١٤٣

وفى برلين أخذ يتنقل من عمل إلى آخر وكذلك من غرفة إلى أخرى، وبدأ يشعر بأن المرض يتسلل إلى جسده وروحه، وقد تعرّف على ... لبة فأخذ يتردد ... ق بغرفة بيت ال ... ساطة فى

الجامعة، أخذ ينتقل من عمل إلى آخر وبدأ يختلط بالعمال، ويتوحد معهم، وقد عمل فى مصانع كثيرة، فى بيوت قديمة، فى أحياء فقيرة ومن خبرته بدأ يدرك أنه لا يجد فرقًا - فى أوروبا - فيما يتعلق بعذابات الآخر، وقهرهم بأشياء أخرى تختلف عن أشياء القهر فى مصر. فهو" يرى عمال ألمان وأجانب، جلود وجوههم متخددة مدبوغة، ومزوات رؤوسهم خشنة مجدبة وأسنانهم تالفة وعيونهم ذابلة، الصورة مقبضة والناس يعملون بدأب كالنمال يطاردهم خوف غامض لا يمكن إدراك كنهه" ص ١٣٧

هذه الصورة المزرية التى يرسمها السارد لهؤلاء العمال، تكشف عن بؤسهم وعن الضغوط التى تثقل عليهم والتى لا تختلف فى بؤسها عن صور أخرى مشابهة لما رآه فى مصر، وكأن توحد العذابات قاسم مشترك بين مصر وألمانيا، كما أن الغرف التى سكن فيها فى ألمانيا، لا تختلف فى دمامتها ولا قبحها عن الغرف التى ضاق بها فى مصر. " تواجههما عند دخولهما روائح الطبيخ وماء

الغسيل بالصابون، زعيق النساء، وعياط العيال وروائح النتانة " ص ١٣٩.هذه الصورة المزرية التى ينقلها الراوى - كما رآها عبد العزيز - للبيوت والواقع المعيش لا تختلف عن مثيلاتها فى مصر، حتى يحس أنه" لم يبعد كثيراً عن القاهرة " ص ١٣٩

وفى مسيرة بحثه تواتيه الفرصة ليلتحق بجامعة لندن، وبالفعل يذهب إلى هناك ويحاول - قبل قبول البعثة - أن يبحث عن غرفة، وما وجده فى رحلة بحثه لا يختلف عما رآه حيث الأشياء القديمة التى انقضت بدت تأسره، أما ما جدّ منها فإنه يبعث فى نفسه النفور. كما فطن عبد العزيز - في أثناء هذه العودة - إلى حقيقة ما قهره من الدور خاصة كابَتها. فعندما ذهب إلى بيت عمته شعر بالراحة مع أن بيتها - من وجهة نظره المقارنة - لا يقل عن دارهم قبحاً، كما أن ما تقوم به أمه وأخوته فى تحسين دارهم ليس بأقل من جهد عمته وبناتها. وإنما مرجع الاختلاف " أن هؤلاء فى قلوبهم مثل ما فى قلبه من الإحساس بقهر هذه المنازل، ومن الرغبة فى الترك ومن الحلم بشيء غير محدد، شيء شديد الإلحاح وشديد الغموض" ص ١٠٨

ويعود مرة أخرى إلى القاهرة، وينزل فى ضيافة شوقى، وبعد أن يقبض أول راتب، يتدبر لنفسه مسكنًا، ثم يستقدم أمه وأخوته، وقد بدأ يألف المكان برغم عدم اختلافه عن سابقيه. وانصرف لحياته، فأخذ يتردد على صلاح وشوقى، لكن المهم أنه بدأ يتمرد لكنَّ هذا التمرد كان على الورق من خلال رغبته فى الخروج من أساور القمىء والقبيح والمبتذل، فالقاهرة صارت فى نظره " ركاماً من القبح والضجيج"، وقد تجلى تمرده فى إنجاز كتابه الأول، باحثًا فيه عن

خلاصه. وفى هذه الأثناء يمرض أخوه الأصغر بالالتهاب الرئوى، وتسوء حالته، وتتصلب أقدامه، فيعود إلى البلد، وهناك يقرر الزواج من ابنة عمه، وبعد الزواج يدب الخلاف والنزاع بين الزوجة وأمه، وما أن تضيق به الدنيا، حتى يخبره أصدقاؤه بأن قسيساً من برلين يسأل عنه، وبالفعل يذهب لمقابلته فى فندق شارع فؤاد ويعرض عليه أن مؤسسته تدعوه لقضاء أسبوع فى ألمانيا/ برلين، ليلقى محاضرة عن الأدب العربى ويوافق عبد العزيز، ويبدأ رحلة إلى برلين وهى المرحلة الأخيرة.

-٥-

فى برلين يسكن فى غرفة خصصتها له الأكاديمية، وأول ما يسترعيه هو ما افتقده خلال مراحله السابقة، أنها شديدة النظافة والبشاشة. ومع هذا فالصدمة التى يتلقاها القارئ، هى حنينه إلى مصر وتمنيه العودة حيث الشعور بالغربة، وأنه يتوه " وسط أناس لا يعرف عنهم شيئًا ". وبعد أن ألقى محاضرته، وقضى أيامًا غير المسموح بها فى الزيارة، جاءه القسيس ليخبره بأن عليه أن يغادر البيت، فلم يعد مرغوباً فيه، ويشى له بأنه يريد أن يبقى - وهو الشىء الذى يصيبنا نحن القراء بالحيرة -، ما دوافع هذا البقاء؟. خاصة إذا عرفنا أنه جاء ملبيًّا لعرض القسيس هربًا من جحيم زوجته وأمه، وسلبيته فى عدم منع أخته من الزواج، واستكمال تعليمها كما كانت ترغب. وعندما ذهب إلى هنا لم يجد الفردوس المفقود بل العكس، فكل ما هرب منه، الوحدة، والبحث عن عمل، والبحث عن غرفة ملائمة، كآبة الجدران والحيطان، وجده هناك كأنه لا يوجد اختلاف

بين ما يسكن فيه العمال والطلبة فى برلين وما عاش هو فيه فى مصر، حيث " البيت مقبض، والجدران قديمة، وسخة البياض، والأثاث قبيح وكل شىء مؤثث بطريقة تضغط على الشعور " ص١٤٢

وبناءً على ما رأى يقرر العودة إلى برلين، حيث لا فرق كبير بين برلين ولندن، كما أنه أَلِفَ الأشياء، والأسماء، فيسكن فى بيت الطلبة مرة أخرى. وبعد العودة إلى نفس المصير الذى لم يتغير ولن، ينظر بنظرة استباقية إلى مآله، ونهاية رحلته. ويتساءل:

– أين المفر؟! هل هو قدر مسلّط لا يُرَدّ ؟ ص ١٤٣

والعجيب علاوة على بقائه – برغم أزمته – والذى لا نعرف دوافعه فى قدوم زوجته وأبنائه ليعيشوا معه، وعندما ترى زوجته غرفته تذعر وتبكى مثل " حيوان يؤخذ للذبح " ص ١٤٣.

ومع قدوم أسرته تزداد آلامه ومتاعبه، فيقرر البحث عن شقة أفضل، وعمل دائم ويلتحق بشركة حراسة، كما يواصل بحثه للدكتوراه بعد عثوره على منحة دراسية قدمها له أستاذه وفى النهاية يُصاب بالمرض، حيث يُداهمه السكر الذى يسبب له ضعف فى البصر وهو حائر مما حاق به دون أن يعرف متى أصيب به " ويرده فى النهاية إلى أن الذى صرعه واحدة من هذه الغرف " ص١٤٩

–٦–

استعارت " قدر الغرف المقبضة " من السيرة الذاتية بنيتها، فالمحور الذى ارتكزت عليه السيرة منذ بدايتها حتى نهايتها ، هو حُلم الانفلات والانعتاق من الغزف المقبضة. فعبد العزيز/ البطل كان كل همه الانفلات من أَسْر هذه الغرف، ومقاومة ريحها الكابس على

روحه وقلبه. والذى لازمه فى مسيرة حياته من طنطا والإسكندرية والقاهرة، أو فى سجون مصر المختلفة، كما استمر يلازمه خلال رحلته إلى برلين، والتى اعتقد أنها طوق نجاة له، ليقع فى أسر غُرف أخرى لا تقل عن سابقيها من انقباض وإيلام للنفس. حتى أنه فى برلين استسلم لقدر آخر، أكثر انقباضًا، وهو المرض الذى افترسه، ولا يعرف كيف ومتى وأين تسلل إليه، وإن كان فى النهاية يقتنع أن " واحدة من هذه الغرف، هى التى صرعته. ص ١٤٣

وإذا كانت " قدر الغرف المقبضة " قد استعارت من السيرة الذاتية بنيتها، فإنها لم تأخذ عنها هدفها الأساسى (من جملة الأهداف)، الذى يسعى كاتب السيرة لتحقيقه. أو على الأقل الوصول إلى درجة (الرضا) لهذه الذات عبر مسيرتها. فالقارئ لهذه السيرة، برغم تتبعه لمراحل البطل من طنطا إلى برلين والصعوبات التى واجهته، لا يخرج فى نهايتها بحافز أو قيمة. بمعنى أدق أن هذه السيرة تخالف السير الأخرى - فى عدم انطوائها على هدف تسعى إلى تحقيقه.

ربما يسعى كاتب السيرة من خلال سيرته إلى مراجعة مواقفه، وأحيانًا العدول عنها. وهذا ما لا نراه هنا فى هذه السيرة، حيث ما يقدمه السارد عن البطل عبارة عن غرف مقبضة استسلم لها ولريحها الكابس على روحه وقلبه، دون تبرير منه لماذا استسلم، حتى مرحلة السجن التى قضى فيها أربعين شهراً، لم يذكر أسباب السجن، أو حتى مجرد إشارة عن اعتناقه أفكاراً مضادة. كما أنه فى زواجه لم يبرر السارد دوافع هذا الزواج، سوى أنها ابنة عمه، والأدهى أن الصراع الذى نشب عقب الزواج بين أمه وزوجته، وقف

منه موقفًا سلبيًّا دون أن يُبدى أسباب هذه السلبية، والتى تجلت صورتها فى الرضوخ لقرار أخته فى قبول أول طارق لبابها، متخلية عن أحلامها فى الدراسة والعمل.

الشيء الوحيد الذى أكدت عليه السيرة، هو هزائم البطل/ عبد العزيز، بدءًا من هزائمه أمام ذاته، فى أن تحقق خلاصها، والذى اعتقد أنه يمكن أن يتحقق من خلال الهجرة، كما كان يحلم مع صلاح وشوقى إلى أثينا أو باريس، وهو ما تحقق له فى برلين، دون أن يحقق خلاصًا أو نجاحًا. وكذلك حلُم الاستقرار والعودة إلى مصر والعمل فى هيئة البريد كما كان قبل أن يسافر، أو حُلم شراء قطعة أرض وبناء منزل عليها قد تبدد - هو أيضًا - بسبب ارتفاع فى أسعار الأراضى.

ما يُقرِّب هذا العمل من بنية السيرة الذاتية- خلاف استعارته لنمط السيرة فى الكتابة من خلال الاعتماد على التتابع الزمنى، والتسلسل المنطقى، والمتدرج للأحداث- هو خلو العمل من الشخصيات، ما عدا شخصية البطل/ عبد العزيز، الذى يسعى السارد/ الغائب إلى كشف جوانبها عبر مسيرتها المختلفة، ومراحلها المتعددة، ووقع الغرف وتأثيرها عليها، أما الشخصيات التى ارتبط بها مثل صلاح وشوقى ومدرس التربية الاجتماعية، فاقتصر دورها على تواجدها مع البطل فى المكان. دون تقديم أبعاد لهم مثل الشخصيات الروائية.

ج نمط السير روائى " أطياف.رضوى عاشور نموذجًا"

فى هذا النمط " السير روائى " تحاول فيه المؤلفة/ الساردة أن تجمع بين جنس السيرة الذاتية والرواية فى الوقت ذاته حيث، تقوم

بقص حكاية تخيلية ليس لها إطار واقعى، تكاد تكون الحكاية التخيلية وكما فى أُنموذج " أطياف " - انعكاسًا لشخصية السارد فى أشياء كثيرة ظلت بمثابة " مسكوت عنه "، ومن خلال أنموذج الحكاية التخيلية التى يختلقها، يصير المسكوت عنه مُعلنًا أو مُباحًا. فكتابة المؤلف لسيرته الذاتية، كتابة روائية، " لها وظيفة ازدواجية " (٢٢) كما تقول يُمنى العيد. حيث الكتابة التخيلية تأتى كتعليل للسيرة الذاتية بروايتها، بل إن حكاية السيرة الذاتية فى خطاب روائى هى " ممارسة إبداعية تفتح هذه الحكاية مرجعًا يخص الرواية العربية، ويحقق لنمطها الواقعى شرعيته " (٢٣)

وفى نص " أطياف " نلاحظ هذا الربط بين التاريخ الشخصى، والتعبير عن الوعى الجمعى العام من خلال شخصية شجر، فشجر الحاصلة على الدكتوراه فى التاريخ، تخصص بحثها الأول فى التمهيدى عن" مذبحة دير ياسين ". وأيضا تتصدى للفساد فى الكلية، حتى تُقْدم على الاستقالة فى آخر الأمر، عندما تفشل فى أن تُصْلح ما أفسده الدهر.

-١-

لا تترك المؤلفة/ الساردة، القارئ يتوه فى دهاليز النص، وإنما تكشف منذ الصفحات الأولى عن عملية المزج بين شخصيتها وحكاية شجر عبد الفتاح، تلك الشخصية التى اختلقتها لتسير فى موازاة مع شخصيتها الحقيقية/ رضوى عاشور. فتقول:

".. ماذا حدث، لماذا قفزت فجأة من شجر الطفلة إلى شجر فى كهولتها ؟ أعيد قراءة ما كتبتُ أتملاه، أحدق فى الشاشة المضاءة،

أتساءل هل أواصل حكاية شجر الصغيرة أم أعود إلى الجدة القديمة وأتتبع مسار ذريتها وصولا مرة أخرى إلى الحفيدة والأطياف، هل ... وأفصل ... المجال ح

حكايتى ... واكتفى بالكلام عن رضوى ؟ ولكن لماذا جاءتني شجر وأنا أشرع في الكتابة عن نفسي ؟ مَنْ هي شجر؟! أطياف رضوى عاشور، دار الهلال، ص١٥

يتضح من خلال المقتطف السابق، المسرود على لسان رضوى/ المؤلفة والشخصية السيرية داخل النص، كيف تمَّ تضافر بناء السيرة الذاتية مع بناء الرواية، فهي تريد أن تكتب عن نفسها/ ذاتها، فتأتي هذه الشخصية المبهمة/ شجر لتأخذ الصدارة، بل تأتي في مقتطف سردي آخر : لتؤكد أن هذه الشخصية/ شجر المختلقة والمقتحمة لفضاء النص ذات أهمية لبناء النص، وتتابعه السردي:

" حين بدأت في كتابة هذا النص بدا لي منطقيًا أن ألتزم بالتسلسل الزمني لحياة شجر المتخيلة وتفاصيل حياتي كما عشتها فتسير الحكايتان متوازيتين بلا تداخل ولا خلط، ولكني أنتبه الآن إلى أنني أكتب بمنطق التداعي، وأترك للقلم التحرك بين الماضي والحاضر في حركة مكوكية. أنتبه أيضًا إلى أنني كلما اقتربت من شجر وعرفتها أكثر تشابكت الخيوط. بالأمس وجدت نفسي أفكر أن شجر بمعارفها التاريخية يمكن أن تسهل على كتابة الجزء الخاص

ببيت الهلباوى، وبيت كوبرى عباس، وبيت شارع مصطفى رضا، بدونها " أقصد شجر " ينبغى على أن أعود للدوريات، والكتب وأكتفى بشذرات المعرفة المتوفرة لدى عن هذه الأماكن." ص ٦٧

كشف المقتطف السابق عن أهمية الجانب الموازى، المتمثل فى شخصية " شجر "، لتدعيم الحكاية السيرية، حكاية " رضوى "، فمن خلال شخصية " شجر " تكتمل بعض العناصر غير المتاحة لشخصية " رضوى " فى الحكاية، وهذه الوظيفة التى اختلقتها الساردة لبطلتها المتخيلة تتضح أكثر عندما تشير الساردة إلى أن الجزء الخاص بحياتها الجامعية جاء ناقصاً، فهو عبارة عن نتف وشذرات. فتقول:

" لم لا أكتب سوى هذه النتف عن حياتى فى الجامعة؟ كسل؟ أم قصور؟ أم مراوغة أم تثبت بمساحة تجعل الكتابة ممكنة ما دامت تجربة السنون الثلاثين التى قضيتها فيها. للدقة واحد وثلاثين تضاف إليها سنوات الدراسة الأربع فى جامعة القاهرة، تبدو لى الآن كبحر يمكن أن أغرق فيه، أى كاتب استطاع أن يضع كل عمره فى نص واحد؟ "

ص، ١٣٠ ـ ١٣١

الشىء اللافت فى هذا النمط " السير روائى " أن الجزءيْن الحكائييْن: الواقعى والخيالى لا يتساويان فى المساحة المسرودة طولاً أو قصراً، فيغلب السرد التخيّلى على السرد الواقعى وهو ما يعكس الوظيفة المزدوجة لحكاية السيرة على شكل الرواية.. وهذا ما نلاحظه فى نص " أطياف " حيث الجزء الخاص بحياة الكاتبة/

الساردة فى الجامعة جاء عبارة عن شذرات، فلم تتوقف عنده كثيراً بعكس شجر التى جاء سرد الجزء الخاص بها فى الجامعة طويلاً نسبيًّا.

دائمًا تراود الساردة - في أثناء السرد - لعبة المراوحة بين ما هو حقيقى، وما هو خيالى، حيث تقطع السرد فجأة لتؤكد لنا نحن (المرو

" ... الأستاذ

الذى ... المعتقل

وأبنى العلاقة بينهما وأقدم شخصية دالة على نموذج من نماذج الشيوعيين المصريين؟ سيقول ابنى وأنا أتأثر بما يقوله (....) "

ص ٤٥ - ٤٦

تكشف الساردة الأنا/ رضوى، كيفية رسم أبعاد شخصية شجر، ودخولها إلى فضاء النص، ومساحة الدور الذى تشغله، وأيضًا علاقتها بالأستاذ فوزى مدرس التاريخ الذى أُعتقل، وطريقة إعادته إلى النص مرة ثانية. هذه التساؤلات التى تطرحها الساردة، هى نفس التساؤلات التى تختمر فى ذهن كل مؤلف وتسيطر عليه. أما إذا كان النص واقعيًّا، فلا وجود لمثل هذه التساؤلات حيث الأحداث مرتبة، وجاهزة ذهنيًّا لا تحتاج إلا للسكب على الورق. أما الشخصيات الخيالية، فالعقل مشغول بمساحة الدور الذى تشغله. ورسم علاقاتها بالشخصيات الأخرى، والصراع الدائر بينهما، وكيفية دخولها النص، والتأثير فى مجرى الأحداث. ومع كل المخططات السابقة والمسودات الخاصة بالشخصية، فقد تفاجأ بأن

تُشكِّل نفسها على الورق، حيث كما تقول الساردة " لا قرارات مسبقة فى الكتابة ".

-٢-

جاء نص " أطياف " فى تسعة عشر فصلاً، موزَّعة بين شخصية شجر عبد الفتاح والسَّاردة رضوى عاشور. بعض هذه الفصول جاء مخصصًا لشجر وحكايتها السيرية كما ترويها الساردة بضمير الغائب مثل الفصل السابع، الذى يتتبع حياة شجر ونشأتها فى بيت حلوان وانتقالها من هذا البيت إلى بيت الهلباوى باشا ثم بيت كوبرى عباس، حتى حصولها على الدكتوراه فى التاريخ الحديث. والبعض الآخر مخصصاً للسرد الذاتى بضمير الأنا، مثل الفصل الثانى، الذى يأتى فيه السرد عن فترة الطفولة/ طفولة الساردة، ونشأتها ودراستها فى مدارس الراهبات، وكراهيتها لزى الراهبات، ورحلة السيارة في أثناء العودة، وملعب المدرسة الشاسع، وتأميم المدرسة عام ١٩٥٦، حتى أصبح لها اسم عربى بديلاً عن الاسم الفرنسى على الكراريس والشهادات، وباب المدرسة وسياراتها، وقصتها مع مدام ميشيل مدرسة اللغة الفرنسية، وموقف هذه المدرسة من موضوع الإنشاء الذى كتبت فيه رضوى عن النيل والبيت وأمها وأبيها وأخوتها.

وقد تأتى بعض الفصول لتتقاسم فيها الساردة السرد بين السرد الشخصى والسرد عن شخصية شجر مثل الفصل الرابع، الذى تتحدث فيه عن ذكرياتها بعد عودتها للمدرسة وهى فى سن كبير، لترى الملاعب الشاسعة. كما تعود إلى المكان بعد التغييرات التى

طرأت عليه حيث أُزيل مقهى " استرا " وحلَّت محله مفردات ثقافة الكوكاكولا " ماكدونالد وبيتساهت، وكنتاكى فرايد تشيكين".

وأثناء حكيها أو تذكرها لماضيها فى فترة المدرسة تقتحم السرد شخصية " شجر " فتقول الساردة وهى موجهة حديثها للقارئ " لم تدرس شجر فى هذه المدرسة " ص ٤٥ ومرة أخرى بعد حديثها عن جامعة القاهرة، وأحداث ٢٤ يناير ١٩٧٢، ونزولها هى و" مريد المظاهرات وسط الطلاب حول النصب الحجرى فى وسط الميدان... وسط هذه الأحداث التى شهدتها وساهمت فى تشكيل وعيها، وما تراها من أحداث مثل تشييع جنازة أم كلثوم عام ١٩٧٥ من ميدان التحرير، ثم مشاركتها الأصدقاء فى تشييع جنازة رفيقة العمر" لطيفة الزيات ". بعد كل هذا الذى عاشته تتساءل الساردة بضمير الأنا: أين شجر من كل ذلك؟! على أن أعود لشجر، على أن أعرف ما الذى أفعله بها، لقد تخرجت من المدرسة الآن، ودخلت قسم التاريخ بكلية الآداب جامعة القاهرة لاحظ تبدل ضمائر السرد من الأنا إلى الغائب/ هى

ثم تواصل ".. سوف تدخل شجر من بوابة جامعة القاهرة وتنحرف جهة اليمين والنخل العالى - لم يكن شامخاً كما هو الآن - تمر بين المبنى الأساسى لكلية الآداب والمبنى الأصغر الذى يشغله قسم اللغة الإنجليزية فى الطابق الأول، تصعد إلى الطابق الثانى، تحضر محاضرات التاريخ، تتردد يوميًا تقريبًا على المكتبة العامة - المبنى المواجه للقسم -.... "

ص، ص: ٥٠ - ٥١

هكذا تترك الساردة السرد عن ذاتها، وتتابع حركة " شجر " داخل الجامعة، وأنشطتها منذ الذهاب إلى الكلية، مروراً بالذهاب إلى المكتبة والاطلاع على ما فيها من كتب، وكأن رضوى مراقب لذات شجر.

-٣-

وقد تأخذ بعض الفصول شكل المذكرات مثل الفصل الثامن، فالفصل يحتوى على الكراسة التى تركها جدها " عبد الغفار " وتحوى مذكراته منذ مولده عام ١٨٩٧ فى قرية زربية الأشراف (العدلية الآن) بالقرب من بلبيس بمديرية الشرقية، وأسباب تغيير اسم الزربية إلى العدلية.. والحديث عن طفولته ووفاة والده وهو فى السابعة من عمره. ورصده للحالة الاقتصادية والاجتماعية بين عام ١٩٠٤ وعام ١٩٠٦، ونبذة عن حياته الدراسية التى بدأها بدخوله كتاب الجامع الكبير، وهروبه من الكتاب بسبب أن المشايخ كانوا يقسون عليهم فى الضرب. ثم ينتقل إلى رحلة مرضه عندما أصيب بالحمى وهو فى الرابعة، ورحلة عمله فى البنك الزراعى المصرى فى بلبيس ثم انتقاله إلى القاهرة للعمل، ورصده لأحوال القاهرة فى هذا الزمن عام ١٩١٥، حيث القاهرة - كما يقول - لم تكن مزدحمة، ومواصلاتها سهلة. ويحكى عن حبه لأم كلثوم، وكيف استمع إليها للمرة الأولى فى عام ١٩١٧ قبل انتقاله للقاهرة وخروجه للمظاهرات فى عام ١٩١٩. في أثناء عمله فى الجمالية، واشتراكه مع أصدقائه العمال فى الإضراب بعد يوم من الثورة، وحكاياته عن سرقات الملك فاروق، وهما الحادثتان اللتان رواهما له الحاج محمد عبد العال وهو تاجر جملة ونصف جملة، عمل لديه جدها فى الوكالة ما بين عامى ١٩٣٢ إلى ١٩٤٢.

أما الفصل الخامس عشر، فيأتى شهادات عن حادثة " دير ياسين " من شهود عيان شاهدوا الأحداث بأنفسهم، وقد جاءت الشهادات فى سياق عمل الدكتورة شجر التى تقوم بعمل كتاب فى التاريخ، وهو البحث الذى ظل فى ذهن شجر منذ أن رغبت فى الكتابة عن الحادثة وهى فى السنة التمهيدية للماجستير. لكن الأستاذ وقتها رفض. وتأخذ الشهادات من صفحة ١٩٣ إلى ٢١١، ولا تترك الساردة الشهادات دون توثيق حيث تلحق الرواية بإشارات إلى مصدر هذه الشهادات كما فى ص، ص: (٢٧١، ٢٧٢، ٢٧٣).

-٤ -

يتوزع السرد بين ضمير المتكلم/ الأنا، العائد على المؤلفة رضوى عاشور، وضمير الغائبة/ هى العائد على " شجر "، والذى تضطلع به الساردة/ رضوى عاشور، وفى أحايين كثيرة يتداخل السرد بالأنا مع السرد بالغائب. وقد يأتى السرد أيضًا عن رضوى عاشور/ الساردة بضمير الغائبة/ هى كما فى ص ٢٢٣، حيث يتداخل الضميران الأنا والغائب فى امتزاج نادر.

" ولم أزر دير ياسين، ولم يتح لى أبدًا زيارة فلسطين ولكنى رجعت إلى خريطتى وليد الخالدى نشرهما فى جريدة الحياة، ومع مقالاته السبع، خمسون عامًا على ملحمة دير ياسين ؛ قرية أمام منظمات صهيونية (....)

قبل أسبوعين من ذلك التاريخ وتحديداً فى الثانية من فجر ١٧ يناير دق جرس التليفون فى شقتها فى بودابست، شقيق زوجها يتحدث من فرنسا، يقول: بدأ ضرب العراق، إنهم

يقصفون بغداد! "، توقظ زوجها، يشاهدان معًا ما شاهدته البشرية المالكة لأجهزة التليفزيون، تغطية السى. إن. إن. خطاب جورج بوش. تعليقات المذيعين: الأشقر بيتر أرنيت، والأسمر بدنى شئو...

راجع صفحات ٢٢٢، ٢٢٣، ٢٢٤، ٢٢٥، ٢٢٦، ٢٢٧، ٢٢٨، ٢٢٩، ٢٣٠

هكذا يتلاحم الضميران الأنا والغائب/ هى، داخل سياق مقتطف سردى واحد، دون أى فاصلة أو حتى بتر للحدث، وإنما الحدث ممتد وموصول، هذا الالتصاق بين الضميرين يشير إلى إمكانية استبدال الأنا بالغائب دون أن يختل الحدث أو السياق. أما تبرير لجوء الكاتبة إلى الكتابة عن نفسها باستخدام الغائب، ليتيح لها حرية التجول عبر الحدث لرؤيته عن بعد للوقوف على حقيقته..

وللتأكيد على أن استبدال ضمير الأنا بالـ هى لا يغير سياق النص، ولا دلالته سوف نعيد سرد الحدث مرويًا مرة بالأنا ومرة بالغائبة/ هى.

الحدث مروى بضمير الغائب (الأصل)

الحدث نفسه مروى بضمير الأنا (التبديل)

قبل أسبوعين من ذلك التاريخ، وتحديداً فى الثانية من فجر يوم ١٧ يناير دق جرس التليفون فى شقتها فى بودابست شقيق زوجها يتحدث من فرنسا يقول: " بدأ ضرب العراق، إنهم يقصفون بغداد ". توقظ زوجها يشاهدان معًا ما شاهدته البشرية المالكة لأجهزة التليفزيون... "

الرواية:،ص: ٢٢٣، ٢٢٤

قبل أسبوعين من ذلك التاريخ، وتحديداً فى الثانية من فجر يوم ١٧ يناير دق جرس التليفون فى شقتى فى بودابست، شقيق زوجى يتحدث فى التليفزيون من فرنسا يقول: " بدأ ضرب العراق، إنهم يقصفون بغداد! " أيقظت زوجى شاهدنا معًا ما شاهدته البشرية المالكة لأجهزة التليفزيون.... "

محاولة الإيهام التى تسعى الساردة لخلقها بالتحول من الأنا إلى الغائب/ هى، تذوب من خلال القارئ الذى يقوم باستبدال الغير دون ثمة شعور بأى تغير فى فعل الإدراك أو الرؤية.. حتى المحاولة التى يخلقها استخدام الساردة/ لضمير الغائب والتى تحيل - هنا - فعل الإدراك والرؤية إلى راوٍ مفارق لعالم شخصياته وأحداثه، لكن هذا الراوى يشير إلى تواجده فى المكان، وأنه فرد يتابع ويرصد الحدث، ومراقب للتصرفات وردود الفعل مما يشير إلى التوحد، هذا التوحد يكتمل من خلال استبدال الضمائر، فيصير الحدث المسرود بالغائب عندما يُسرد بالمتكلم كأن شيئا لم يتغير.

- ٥ -

على الرغم من أن البنية الظاهرية المميزة لـ" أطياف " رضوى عاشور، جمعت بين السيرة الذاتية والرواية فإن ثمة تداخلات مع أجناس أدبية أخرى عززت من إسناد النص إلى (الحكاية السير روائى)، حيث هذه الأجناس قريبة من القص السيرى، مثل المذكرات، خاصة مذكرات (جد شجر) محمد عبد الغفار، التى أخذت صفحات ١٠٣ إلى ١٢٧ بل تأخذ الفصل الثامن كاملاً.

ومن الأجناس المتداخلة الرواية، حيث تورد مقتطفات من رواية إميل حبيبى " الوقائع الغريبة فى اختفاء سعيد أبى النحس المتشائل " ... عرب

... ـهم فى

... اية مثل

... الموثقة التى توزعت عبر فصول النص مثل شهادة " نعمة زهران " التى أخذت جزءاً من الفصل الثامن من ٢٣٠ إلى ٢٣٣ وشهادة " ثريا حبشى" والتى تدور فى إطار السجن. وغيرها من الشهادات. والتى تأخذ باب التوثيق فى ختام الرواية حيث ترد كل شهادة إلى أصلها.

ولا يقتصر الأمر على الشهادات، وإنما تورد بداخل نصها أجزاء من كتاب مثل ورود جزء من كتاب عبد العزيز الشناوى " السخرة فى حفر قناة السويس "، كما ورد فى الفصل التاسع عشر وأيضاً أجزاء من كتاب أرسطو " الذى ترجمه أبى بشر متى عن السريانية وقام بتحقيقه الدكتور شكرى عياد" راجع ص ٧٢

وكذلك مقدمة عبد الوهاب عزام التى كتبها بعد تحقيقه " ديوان المتنبى "، ص ١١٨ /١١٩ /١٢٠ ومن هذه التداخلات ما أوردته من أشعار" لبيرم التونسى " كما فى ص ٢١٧، وأشعار للمتنبى كما فى ص، ص: ١١٥، ١١٦، ١١٧، ١١٨، على جانب مقتطفات من أفلاطون عن الشعر والاستقبال تأثر الشعر كما فى ص ١١٨، أخيراً مقتطفات من كتاب عبد الرحمن الرافعى عن " ثورة ١٩١٩ " وهذا ما جاء فى ص ١٢١، ١٢٢.

د– نمط اليوميات.. تلك الرائحة لـ (صنع الله إبراهيم):

تلتزم اليوميات ببنية تكاد تكون مميزة لها عن كافة أشكال القصّ السيرى، فالأحداث التى تسردها اليوميات " تكاد تكون معاصرة لعملية تسجيلها " (٢٤)، كما أن اليوميات تتميز ـ إضافة إلى ما سبق ـ بأنها " ذات فترة زمنية أقصر من تاريخ الشخص " بعكس السيرة الذاتية التى تمتد ـ ليس دائمًا ـ لحياة البطل، أو على الأقل تشمل جزءًا كبيرًا منها.

–١ –

وفى تلك الرائحة، على الرغم من أن السارد لا يلتزم بشكل اليوميات الظاهرى، حيث الالتزام بتسجيل الأحداث يومًا بعد يوم. فإن النص: بنيته الداخلية تنشدّ إلى بنية اليوميات، حيث صفة التسجيل اليوميّ هى الغالبة على السرد منذ الاستهلال المبدئى للنص. بالإضافة إلى إشارة السارد ذاته ـ فى المُقدِّمة ـ إلى انتهاجه، بنية اليوميات، فيقول:–

" كنتُ، عندما كتبتُ " تلك الرائحة "، خارجًا لتوى من السجن، خاضعًا للرقابة القضائية التى تستلزم التواجد فى المنزل من غروب الشمس حتى شروقها، (.....)، وما أن آوى إلى حجرتى، حتى أجد نفسى مدفوعًا لأن أُسجّل بلمسات سريعة ما مرّ بى من أحداث ومشاهدات، كانت تهزنى بعنف وتبدو لى عجائبية. (......)

شعرت وأنا أقرأ يومياتى الوجيزة بأنى آمام مادة خام لعمل فنى، لا يتطلب منى بعد غير جهد التشكيل والصقل. وشعرت أيضًا أنى قد وقعت أخيرًا على صوتى الخاص.. ".تلك الرائحة، صفحات ٩ ـ ١٣

هكذا يؤكد الكاتب ـ نفسه ـ أنّ نصه ينتمى إلى جنس " اليوميات "، وهذا راجع إلى طبيعة التشكيل الذى صبغ به النص، فالنصُّ فى مجمله عبارة عن مجموعة اليوميات التى سجّلها الكاتب ـ وقد وصل عددها إلى ستة عشر يومًا، وإنْ كان عدد اليوميات داخل النص تسع يوميات ـ إثر خروجه من السجن، وجلوسه منفردًا فى الغرفة،

التى ... سارد فى

تسجي ... ذا العالم

الخار ... بعد قضاء

خمس سنوات بعيداَ عنه، فيلاحظ تناقضًا بين العالمْين: عالم تركه منذ خمس سنوات، وآخر يعود إليه، فمنذ أول لحظة للخروج إليه ينتابه إحساس غريب بأن لا وجود له فى هذا العالم، فجملته التى ردّ بها على سؤال الضابط: أين عنوانك؟ " ليس لى عنوان " ص ٣١ تؤكد هذا الإحساس، وما أن يذهب إلى أخيه ثم صديقه، ويرفض الاثنان إقامته، بحجج وأعذار واهية، يُصبح الإحساس واقعًا، يجب أن يتعايش به.

يستمر السارد فى تسجيل الأحداث التى مرّ بها، منذ عودته الثانية إلى السجن، بعدما فضل فى العثور على عنوان يتواجد فيه. فيسجل ليلته داخل السجن ـ منذ لحظة تفتيشه، وأخذ نقوده من قبل العسكرى، وهجوم البق عليه، وانتهاك الصبى من قبل الرجل ضخم الجثة.. إلى لحظة فتح الباب، ليخرجوا، ويغتسلوا، ثم منادة العسكرى له، ووجود أخته عند العسكرى لضمانه.

- ٢ -

لا يعتمد السارد فى تسجيل يومياته، على كتابة تواريخ وأيام محدّدة، على نحو ما يفعل - عادةً - من يكتبون اليوميات(٢٥). فاليوميات تأخذ طابعًا آخر، فتظهر عبر تقسيمات اليوم نفسه مثل مفردات الصباح/ الظهر/ الليل/ بعد الظهر....

وهذا ما يتردد داخل النص كالآتى " لابد أن نعرف مكانك، لنذهب إليك كل ليلة. وجاء الصباح، وجاء الليل، وبدأ الظلام ينجلى/ وراقبت نور الفجر وهو ينتشر، فكتب اسمه أمام اليوم وانصرف وجاء الصباح فقمت واغتسلت وارتديت ملابس/ وابتعت صحف الصباح كلها/ وحمل كل صحف الصباح/ وعندما فتحت عينى فى الصباح/ أوشكت الشمس أن تختفى ويجب أن أنصرف/ من الممكن أن تقضى هذه الليلة فى الحبس/ وفى الصباح ذهبت إلى منزل خالى/ وقال إنه بالأمس/ مر علىّ بعد يومين/ أن تأتى بامرأة الليلة/ نامى معى الليلة/ وانصرفى فى الصباح/ ذهبت إلى الشقة الجديدة التى ستنتقل إليها أختى فى المساء/ وكان الليل لم ينته بعد/ وكانت الشمس تملأ الحجرة، اختفت الشمس فجأة/ غداً يكتمل أول أسبوع عليها...

على هذا المنوال تطرد مفردات الصباح والليل أو ما يدل عليهما داخل النص، فى إشارة إلى قضاء يوم. فاليوم يبدأ عنده فى الصباح منذ لحظة الاستيقاظ. وخروجه لشراء الصحف والفطور، مروراً بما يفعل في أثناء اليوم من مقابلات، وزيارات.. وينتهى عندما تختفى الشمس، حيث موعد العسكرى وتوقيعه فى الدفتر..

هكذا يبدأ اليوم:-

" وفى الصباح ذهبت إلى الشقة الجديدة التى ستنتقل إليها أختى فى المساء.(...) ثم قمت إلى النافذة. ووجدت الشمس تغيب. ثم رأيته يسير فى الشارع بمفرده فى اتجاه المنزل. (.....) وغادرت المنزل إلى حجرتى فأضأت نورها. ووضعت الدفتر فى جيبى. وجلست فى مقعد وظهرى إلى الباب. وأمسكت بكتاب.(......) وأشعلت سيجارة واستلقيت على الفراش وعندما انتهت السيجارة قذفتُ بها من النافذة. وأعطيت وجهى للجدار ونمت. واستيقظت فجأة وأنا أشعر بصداع حاد وعطش شديد. وغادرت الفراش. وكان الليل لم ينته بعد. وفتحت الباب وذهبت إلى الحمام. (.....)وعدت إلى فراشى. واستيقظت مرة أخرى وكانت الشمس تملأ الحجرة.

ص: ٧٤، ٧٥، ٧٦ التشديد والاختصار من عندنا

المقتطف السابق يشغل مساحة زمنية، مقدارها يوم من اليوميات، وعلى وجه الدقة اليوم التاسع من اليوميات التى سجّلها الراوى، ونلاحظ أن اليوم يأخذ طابعه المميّز منذ بداية الاستيقاظ، حتى النوم فيبدأ بالصباح، وينتهى فى المساء فالراوى يُسجِّل يوميات منذ " لحظة الصباح " عند لحظة ذهابه إلى شقة أخته، وحتى عودته إلى الشقة؛ انتظاراً لعودة العسكرى؛ ليوقِّع فى دفتر اليوميات.

فيسجّل الراوى كل ما يحدث له فى هذا اليوم/ يومياته، وأيضاً ما يشاهده، حتى الحوارات التى يجريها مع الأصدقاء، وما أن حانت لحظة العسكرى، حتى بدا الاضطراب عليه، خاصة بعد تأخر أخته فتارة يقف فى النافذة، وأخرى يشعل سيجارة، وما إن رآه

قادمًا، حتى انصرف مُسرعًا إلى حجرته، وأول شيء فعله بعد أن أضاء نورها. وضع الدفتر في جيبه، وجلس في مقعد خلف الباب منتظرًا قدوم العسكري. وما إنْ يأتي العسكري، ويوقع له في الدفتر، يبقى في الشقة، ويأخذ في القراءة، ويُسجّل ـ أيضًا ـ ما يحدث داخل الشقة، من قراءة، ثم المشي في الحجرة، والوقوف في النافذة وخلع ملابسه، وارتداء البيجامة. وإشعال سيجارة

-٣-

يختلف الراوي في تسجيل يومياته عن الآخرين، حيث يسجلون المهم في يومياتهم، أما الراوي في يومياته، فلا يكتفي بتسجيل المهم منها فقط، بل يسجل ويرصد المهم وغير المهم، حتى لحظات دخول الحمام وخروجه منه. فالراوي بمعنى أدق، معنيٌّ بمفردة اليوميات، ومن ثم يحتفي بكل ما يحدث له في اليوم منذ لحظة الاستيقاظ، وحتى النوم والدخول فيه وهذا راجع لحالة الراوي، الخارج من السجن، فهذه الحالة جعلته في حالة رصد ومتابعة لما يجري للملاحظة ما الذي غاب عنه في مرحلة السجن.. ومحاولة التأقلم مع الجديد.

الشيء الآخر الذي تختلف فيه بنية اليوميات في " تلك الرائحة" عن بنية " اليوميات " فاليوميات ـ دائمًا ـ تكون أحداثها معاصرة للحظة تسجيلها. لكنَّ الراوي هنا يخرق هذا الالتزام، حيث يستدعي من الماضي الكثير من الأحداث عبر الاسترجاعات التي يعود بها/ وبنا إلى أزمنة ماضية، أقدم من زمن السرد. ومن هذا عندما يذهب ليزور زوجة صديقه في السجن (مني)، وبينما هما في حديثهما يعود الراوي إلى الوراء، حيث ذكرياته مع الزوج أثناء لحظة السجن،

وتقيدهما معًا.. " كنت أجلس إلى جواره ويدىّ مقيدة إلى يده، وكنّا فى مؤخرة السيارة، وخلفنا بقية السيارات، وكان هو يعرف ما سيحدث لكنه لم يقل شيئًا. وكان يردد فى صوت خافت مقطعاً من أغنية حب قديمة..." ص ٣٦. فبعد الاعتماد على الزمن المضارع/ الحاضر (أقرأ/ أطل من النافذة) يتحول الزمن إلى الماضى حيث تكثر صيغ (كنت/ كنا/ كان هو/ كان يردد...).

ويتكرر أمر الاسترجاع مرة ثانية مع (منى) عندما تسأله هل يحبها أم لا.. فيرجع الراوى بالزمن حيث الحكايات التى حكاها الزوج له عن علاقاته مع نساء قبلها.. (راجع ص ٣٧، ٣٨).

الغرض الأساسى من هذه الاسترجاعات، التى تتكرر داخل بنية النص، هو استكمال الجزء المفقود من السيرة، فلحظة السجن، وأسباب السجن، ومن شاركوه السجن، تُعتبر أشياء مجهولة بالنسبة لنا كقرّاء. ومن ثم يسعى الراوى من خلال الاسترجاعات إلى استكمال ما ينقصه النص، وإكمال " سيرته "، وهذا ما يتضح أكثر من خلال الاسترجاعات الخاصة بالأب ونجوى.

فبعد خروجه من السجن، وفي أثناء انتظاره للعسكرى، يدق جرس الباب، ويعتقد أنه العسكرى لكنه يفاجأ بـ " نجوى "، والمتلقى لا يعرف عنها شيئًا، خاصة بعد حمية اللقاء التى تدل على سابق معرفة.. وقبل أن يدخل المتلقى فى تساؤلات، يبدأ السارد فى استرجاعاته عن علاقته بنجوى حيث مازالت على نفس عاداتها معه في أثناء الجماع. يقول: " هذا ما كان يحدث دائمًا " فهذه الجملة، تلفت انتباه المروى له والقارئ الحقيقى على أن هذا اللقاء لم يكن

أول لقاء بينهما، بل سبقه لقاءات عِدة. وهذا ملموس فى حفظه لعاداتها معه. يبدأ الراوى استرجاعاته هكذا:

" هذا ما كان يحدث دائماً فى أول مرة قبّلتها كانت خجلى، وكنت أجلس بجوارها والضوء يسقط على خدها، وتوقفنا عن الكلام وأسندت رأسى إلى كتفها ولم تعترض، وقبلتها فى خدها ثم شفتيها " إلى أن يصل

"وقد أحنت رأسها إلى أسفل وأسندته إلى ساعدها وراحت فى النوم وقد تناثر شعرها حول عنقها وتمدد ساعدها الآخر فوق جانبها وأمر ببصرى على جسدها كله، ثم أعود إلى مكانى " راجع ص ٤٢، ٤٣، ٤٤

يسعى السارد فى استرجاعاته بـ (نجوى) إلى إظهار التناقض فى طبيعة العلاقة قبل دخول السجن وبعد الخروج. فحالة نجوى بعد السجن تختلف جذريًا عن حالتها قبل السجن. فعندما يقبلها فى شفتيها، رفعت عينيها إليه وابتسمت وقالت " وهذه أيضاً من أين تعلمتها " ص ٤٥ كما تتكرر الاسترجاعات داخل النص فى صفحات ٥٩/٦١/٦٢/٦٩/٧٠/٧٣/٧٤/٧٩/٨١ لكن أهم هذه الاسترجاعات هى الخاصة بوالده.. راجع ص ٧٣/ ٧٤

-٤-

تتسم هذه اليوميات بنوع من التواصل فى سرد ما هو حادث، بعكس طبيعة اليوميات، التى - ربما- كما يقول جورج ماى " كثيراً ما ينقطع صاحبها عن كتابتها، وكثيراً ما يستأنفها بعد مدة تطول أو تقصر"(٢٦). فطبيعة اليوميات التى سردها الراوى - هنا -، تلى

لحظة خروجه من السجن، وتتزامن مع فترة وجوده فى " الحجرة ". وهكذا نلحظ تسلسلاً لهذه اليوميات، وإنْ لم يُظهر السارد هذا، من خلال عبارات أو تواريخ تشى بحدوث مثل هذا التسلسل، لكننا لو تتبعنا مفردة اليوم، وتقسيماتها من (صباح/ وظهر/ وعصر/ ومساء..) نجد أن هذا التسلسل سارٍ داخل النص، فمجموع اليوميات كما ذكر المؤلف، ستة عشر يومًا، جميعها تبدأ بالصباح.. وتنتهى بالليل.

وبهذا التسلسل، لا نشعر بالثغرات الزمنية، التى نشعر بها من قراءة يوميات أخرى، حيث نشعر ـ باعتبارنا قراء ـ وكأنها سيرة ذاتية، وهذا راجع أساسًا إلى تحوّل اليوميات الخاصة لسيرة ذاتية، تحولاً لا يشعر به الكاتب نفسه. وعدم شعور الكاتب نفسه بهذا مرده إلى أن كاتب اليوميات كما ذكر "جورج ماى" " يعيد قراءة ما كان كتبه قبل بضعة أيام أو بضعة شهور، وأثناء عودته إلى ما كتب، قد يزيد أو يحذف، أو يصحح على الأقل" (٢٧) وهذا الشىء فعله صنع الله إبراهيم، حيث يقول: " شعرتُ وأنا أقرأ يومياتى الوجيزة بأنى أمام مادة خام لعمل فنى، لا يتطلب منى بعد غير جهد التشكيل والصقل ص ١٣ ومرة أخرى يقول " قررت أن أحافظ على النفس اللاهث الذى ميّز اليوميات بعد أن رتبت محتوياتها بطريقة خاصة، وأضأت بعض جوانبها بهوامش (٢٨) مستفيضة جميعها فى نهاية النص " ص ١٤.

ومع مراحل التشكيل والصقل والإضافة والحذف، التى مرت بها اليوميات، فإنها لم تجنح إلى السيرة الذاتية، برغم قربهما معًا،

خاصة فى ظل غياب العناوين والتواريخ، حيث زمن التدوين من زمن التجربة أقصر فى اليوميات منها فى السيرة الذاتية. وهذا ما أكده

... ت على

... وين من

... ثة الآن

... و كانت

... قصيرة ..

هـ – نمط حلقة القصص القصيرة: دنيازاد " لمى التلمسانى ": –

حلقة القصة القصيرة هى الشكل الذى يقع فى المنطقة الوسطى بين القصة القصيرة والرواية، وهى كما يعرفها النقاد " مجموعة من القصص القصيرة التى ترتبط إحداها بالأخريات إلى درجة يتعّذر فيها فهم القارئ لكل قصة من خلال فهمه للقصص الأخرى " (٢٩) من هذا التعريف يتضح أن حلقة القصص ليست مجرد مجموعة قصص مستقلة، كما أنها ليست رواية بالمعنى الكلاسيكى للرواية، وإنما ينهض " بناؤها على هذا التوتر بين متطلبات القصة القصيرة المستقلة المنغلقة من ناحية، ومتطلبات الرواية المترابطة والمفتوحة من ناحية أخرى " (٣٠)، فأجزاء القصص القصيرة المستقلة لا تبدو ساكنة بل هى أجزاء دائمة الحركة، بحيث تبدل واقعها، ويصعب على الناقد إدراكها فى وضع ثابت. فالقارئ يتابع القصص وكأنها أجزاء متحركة على لوحة واحدة كما أن الحلقة لا تقدم على نحو خطى مستقيم، وإنما تتطور وتتقدم الحركة فيها من خلال تكرارية عناصر معينة " شخصيات، صور، أماكن، الخ....... " كما يقول إنجرام.

-١-

ومن مميزات حلقات القصص القصيرة أنها لا تعطى لحياة الكاتب ولا المكان الذى ارتبط به صورة مكتملة وكلية ومتسقة كتلك التى تعطيها الروايات الكلاسيكية، وإنما تقدم شذرات متفرقة وموزعة على القصص المختلفة، ويصبح على القارئ أن يجمع هذه الشذرات ليبنى عالم الكاتب ويصنع الإطار أو التنظيم الكلى لمجموعته.كما أنها قد لا تتناول جميعها الموضوع بشكل حاسم ومتصل، فقط تحوم حوله من بعيد، فتكرار الشخصيات والأحداث والصور والأماكن والعبارات نفسها، وإن كان فى سياقات جديدة، ومن زوايا متعددة.

وعن انطواء مجموعة الحلقات القصصية عن سير أو لمحات لكاتبيها، يرى الدكتور خيرى دومة أنه " ما من شك أن مجموعة أعمال حلقات القصص القصيرة لكل من الكتاب، مثل إدوار الخراط، إبراهيم أصلان، ويحيى الطاهر عبد الله ومحمد مستجاب، وخيرى عبد الجواد، وإبراهيم فهمى (٣١)، تنطوى على ترجمة ذاتية من نوع ما، بل تنطوى على وصف لأقاليمهم بطريقة مخصوصة " (٣٢)، بل يذهب أبعد من ذلك بالاستقصاء والشواهد لتأكيد مثل هذه العلاقة بين حياة هؤلاء الكتاب وأقاليمهم وبين حلقاتهم القصصية من خلال عناوين الكتب والاهداءات.ونموذج "دنيا زاد " لمى التلمسانى واحد من هذه الحلقات التى تعكس تجربة حياتية معيشة لصاحبتها.

-٢-

" دنيا زاد " هو اسم لطفلة الكاتبة التى ماتت فعلا بعد الولادة مباشرة، وليس فى مجموعة النصوص (الأحد عشر) قصة باسم " دنيا

زاد " وإن كان هناك قصة باسم أخيها شهاب الدين بعنوان " شهاب الدين يحب سلمى ". وشهاب هو الابن الأكبر للكاتبة والذى تأخذ ابتسامته نصف الإهداء. أما دنيا زاد فيحمل الإهداء " وجهها " الشىء الوحيد الذى ظل صداه " بلونه الأزرق ملونا بالأكفان البيضاء " يطاردها داخل مجموعة النصوص، على البرغم من أنها استطاعت أن تنتج طفلاً بديلاً من خلال حركة عبر بينها وبين زوجها.

ال ... ارئ لكى
يقارب ... القصص
تتآزر ... طًا جذريًا

بالراوية/ المؤلفة. وهو الشىء الذى دفع بأعضاء جوائز الدولة التشجيعية لمنح هذه النصوص" دنيا زاد " وصاحبتها " مى التلمسانى " جائزة الدولة التشجيعية فى " أدب السيرة الذاتية " وإن كان الإلصاق لنوع هو بعيد عنها، أثار جدلاً فى الوسط النقدى، عقب الفوز بالجائزة، وطرحت " أخبار الأدب " فى سياق هذا الموضوع تساؤلاً على النقاد مفاده:- كيف يكتب شاب فى الثلاثينيات سيرته ". ومن ثم استرشدت بالنقاد لكى يحددوا " مواصفات كتابة السيرة الذاتية " (٣٣).

***

جاء نص " دنيا زاد " مجموعة حلقات قصصية معظمها ذات وحدات منفصلة - ظاهريًا - مترابطة تراكميًا - بدءًا من العناوين المستقلة التى حاولت الكاتبة أن تؤكد بها استقلالية الوحدات، انتهاءً بالحدث وهو " موت الطفلة " والذى كرست له الفصل الأول، وتلك الأحزان والجروح اللتان لم يندملا على حد تعبيرها لصديقتها

النصوص الأحد عشر التى يتكون منها النص، أخذت من الفصل الأول " عالم الفقد " الذى تشعر به الكاتبة لتشكل به جزءاً من عالم واحد، معتمدة على توزيع هذا العام " عالم الفقد " داخل النصوص العشرة المتبقية، إضافة إلى تشكيل العالم الخارجى الخاص بالراوية وفقًا " لقانون غياب الأشياء " المماثل للفقد " الطبيعى والذى تجعله بديلاً لها. الكاتبة واعية لهذا الاستقلال والاتصال معًا، حيث تجمع الخيوط المتشابكة، لتكون فى النهاية نصًا ظاهريًا مستقلاً، وباطنيًا مرتبطًا بهاجس واحد، هو هاجس الموت/ الفقد المسيطر على النصوص جميعًا.

والشيء الآخر الذى يجمع هذه الحلقات القصصية بالرواية، غير الهم المشترك، فى إيجاد رابط بين أجزاء النصوص المستقلة هو أن الكاتبة اتخذت من نوع " الحلقة المؤلفة " من بدايتها على أنها كل متصل، مثلما تؤلف الرواية، فالكاتبة عندما ألفت قصتها الأولى " سلة ورد " جعلت منها مخططًا لمجموعتها، وراعت كيفية تشكل هذه المجموعة كلا متصلاً أو حلقة بعكس ما فعلت زميلتها نورا أمين فى قميص وردى فارغ، حيث نشرت قصتها المعنونة بهذا الاسم، ثم استثمرتها فى مخطط روائى من خلال إضفاء بعض النصوص الأخرى بعد تجميعها وترتيبها بحيث تشكل نسقا ما.

-٣-

فى الغالب ما يصنع إطارًا لمجموعة من القصص ويفضى بها إلى تعميم كلى واحد يقترب من الرواية، هو دورانها حول تيمة محورية واحدة، ويرى الدكتور خيرى دومة أن التيمتين المحوريتين فى

حلقات القصص، تيمتان روائيتان " أى أنهما ترتبطان بالهدف والمسعى الروائى أكثر مما ترتبطان بهدف القصة القصيرة ومسعاها، وهما: الترجمة الذاتية أو ما يقترب منها، وصف مكان ما أو إقليم ما بناسه وعاداته وخصوصياته " (٣٤)

فملامح السيرة الذاتية للكاتبة تكاد تكون تيمة تكرارية ومطردة داخل النص، وهو ما يعكس صدق كون العمل تجربة شخصية، فالقصة الأولى " سلة ورد " كتبتها المؤلفة بعد الحادث بثلاثة أيام. إلى جانب التجربة الحقيقية التى مرت بها الكاتبة وهى جزء معيش، توجد أشياء أخرى، تربط بين النص والمكون السيرى. ففى الوحدة الأولى " سلة ورد " يأتى ذكر لإحدى قصص الكاتبة على لسان زوجها" أذكر آخر قصة كتبتها، تبدأ هكذا " اشترينا مقبرة " ص ٣٤، فالزوج يصنع توازنًا بين القصة التى كتبتها زوجته من قبل وما تكتب الآن، كما أن الكاتبة فى الفصل الخاص بتقديم الاستقالة توازى بين قصة كتبتها من قبل بنفس العنوان، والاستقالة التى كتبتها بالفعل لا على سبيل استعادة الاسم فقط. بل تعيد قراءة مقطع من هذا الفصل وهو المقطع الذى تصف فيه الرجل

" على مائدة الاجتماعات المستطيلة أوراق هامة ملونة جدران الغرفة الخشبية حال لونها، والمكتب الكبير الذى يتصدر الحائط الأمامى يلمع فى ضوء الشمس القادم من النافذة المغلقة، الهواء القادم من العلبة المعدنية يشبه هواء العلب المحفوظة بلا صوت، بلا رائحة، أسبح فى الفراغ الفاصل بين الباب وبين المكتب مرورًا بالمائدة المستطيلة أخترق عقبات أخرى صغيرة وأتخطى إحساسى بالسأم،

أضع على المكتب ورقة وحيدة ذابلة ولا أنظر إلى الرجل القصير الذى يحتمى بمقعده العالى، نتبادل كلمات قليلة قبل أن يضع إمضاءه أسفل إمضائى... ألتفت إلى الهواء المحلق فوق رأسى فلا أجد أثراً لصورتى العارية " دنيا زاد، مرجع سابق، ص، ٣٤ ٣٥

ومع استمرار النصوص وتواليها يستمر المكون السيرى داخل النصوص، باختلاف الصيغ، فهنا يأتى المكون السيرى عبر تأكيد أنها كاتبة وترتبط بأصدقاء كتاب مثل نصر حامد أبو زيد فعندما تذهب إلى الطبيب يبادرها قائلاً: رأيتك فى اجتماع نصر حامد أبو زيد الماضى " وترد عليه " آه نعم.. أحاول الذهاب من وقت لآخر " ص ٧٣، هذا الحوار دار بين صوتين، صوت الراوية، وصوت الطبيب المنقول عبر خطاب حر غير مباشر، بوسيط هو الراوية نفسها، يعكس هذا الحوار ثمة رابط بينها وبين حامد تلك الشخصية التى حاولت المحكمة تفريقه عن زوجته الدكتورة ابتهال يونس بالطلاق بدعوى اعتناقه أفكاراً تخرجه عن دائرة الإسلام. وفى نفس حوار الطبيب تشير الراوية إلى اللغة التى تتحدث بها وتجيدها فتقول " إننى أتحدث الفرنسية التى تقرأ بها كتب الأطفال والأولاد " ومعروف عنها أنها خريجة قسم اللغة الفرنسية وتدرسها فى الجامعة. أما فى النص الأخير فـ " تحكى عن كتابها الجديد الذى ألفته بعد مضى شهور على الحمل، وإصرارها على أنها آخر الكتابة "

التيمة الأساسية التى تتحرك عبر النصوص، والتى تكاد تكون الجامع بين هذه النصوص هى تيمة " الفقد " وتتبلور هذه التيمة فى النص الأول " سلة ورد " بصورة أكثر وضوحاً، على اعتبار أن

الكاتبة جعلت من هذا الفصل تأسيساً أو مخططاً للرواية، فهى على حد اعترافها لـ " شيرين أبو النجا " كتبت النص الأول، ثم أكملت خيوط الرواية من خلال النصوص المتفرقة، وإن كان الجامع الأساسى هو الفقد الذى سيطر عليها، منذ أن جاءتها فى " غطاء أبيض من الأكفان " .

وبذلك استطاعت الساردة أن تكرس لفعل الموت/ الفقد، وجودياً بعد ما تحقق فعليًا فى صورة" دنيا زاد " الطفلة، التى لم تنطق اسمها سوى مرة أو مرتين، عندما كتبت فى شهادة الوفاة.

ونمط النص الرحلى:- بيضة النعامة - لرؤوف مسعد

يضع نص رؤوف مسعد، بيضة النعامة، متلقيه فى حيرة، والتباس حيث صعوبة تحديد هوية للنص، فالمؤلف والناشر، عمدا - معًا - على تضليل المتلقى، وفتح أفق توقعاته، فى عدم كتابة ما يشير إلى الهوية النوعية التى ينتمى إليها النص من " شعر أو قصة، أو رواية، أو سيرة، أو رواية سيرة، أو غيرها " باستثناء كتابة رواية على الغِلاف الداخلى، فى الببلوجرافيا الخاصة بتوصيف الكتاب.

وإذا كانت إشارة الغِلاف فتحت أفق استراتجيات المتلقى، على قراءة من نوعية (ما). فإن كلمة الشكر التى وجهها المؤلف لناشريه: رياض الريس، والحاج محمد مدبولى. أعادت المتلقى إلى دائرة الحيرة، فالمؤلف فى كلمة الشكر يقول: " إن كليهما نشر لى - بيضة النعامة - متحديًا ميكانزم وقواعد النشر " ص١٧ إشارة المؤلف لجرأة ناشريه اللذين تقبلا عملاً من " نوعية بيضة النعامة، باعتبار هذا العمل يُحطِّم قواعد النشر المتعارف عليها فى هاتيْن الداريْن.

وبالتالى فإن كلمة " رواية " المُحددَّ بها نوعية الكتاب، فى بطاقة التعريف، جاءت إجراء شكليًّا، بعملية التوصيف، ومن ثم فليس من الضرورى أن ما سيأتى فى الكتاب يخضع لنوعية الرواية وهذا ما يتضح بعد قراءة المقدمة التى كتبها صديق المؤلف " كمال القلش" عن الكتاب عندما طلب منه هذا، وما أن شرع القلش فى الكتابة حتى استحضر فى ذهنه المقدمة التى كتبها لصديقهما الثالث. صنع الله إبراهيم – لروايته – تلك الرائحة ويشير كمال القلش إلى الجيل الذى يمثله " صنع الله إبراهيم، ونبيل بدران، وكمال القلش، وأحمد هاشم الشريف، وعبد الحكيم قاسم، ومسرحيات رؤوف مسعد، وقصائد لمحمد حمام"، سوف يقدم فنًا لم نتعوده " فنًّا يعانى محاولة التعبير عن روح عصر وتجربة جيل" ص ١٠

إشارة كمال القلش عن رؤوف مسعد، تأتى بوصفه كاتبًا مسرحيًّا، وأن ما سيقدمه يدخل فى إطار النوع المسرحى، وهذا ما يزيد الأمر التباسًا وغموضًا لدى القارئ. لكن ما يفتأ القلش أن يقدم الكتاب الجديد ويحدد طبيعته، فيقول " هذا العمل ـ فى إشارة لبيضة النعامة ـ مزج فيه رؤوف بين حياته الشخصية وطموحاته واهتماماته العامة، وما جرى فى بلادنا، وألقى الضوء بقوة، وهو يحكى بيضة النعامة على الحياة الداخلية للأقباط الذين يجاوروننا فى العمل والسكن والشارع والصداقة والحياة ولا نعرف عنهم غير القشور " ص ١١.

تضع كلمة " كمال القلش " المختصرة القارئ أمام نوع من القص السيرى، أو نوع من أنواع الأدب الشخصى، حيث إشارته أن فى هذا العمل تجد صورة من حياة رؤوف، وعلاقاته المتعددة بالناس،

هكذا يدخل القارئ أولى عتبات النص، وفق العلامات النصية الواردة فى " الشكر والمقدمة " أن ما سوف يقرأ كتابة سيرية، لكنها غير مألوفة، حيث تتحدى القوالب الشكلية المحدَّدة لنوع معين. وهذا ما يعتمد على ذائقة المتلقي وخلفيته الثقافية فى إدراج العمل تحت نوع معين وما أن يدلف القارئ إلى رحابة النص، حتى تبدأ مسألة تحديد النوع تتضح بصورة جلية. ففى أول وحدة سردية، يضع المؤلف لهذه الوحدة عنوانا فرعيًّا تحت مسمى:

– محاولة أولى: منتصف الأربعينيات ونهايتها:– السودان – واد مدنى..]ص١٠ وهكذا ينفتح النص على بنية اليوميات أو المذكرات، ومن ثم ينفتح أفق المتلقى على نوع المذكرات، وهو ما يستشفه من" الإطار الزمنى والمكانى " اللذين تقع فى دائرتهما الأحداث، فالأحداث تقع زمانيًّا/ فى منتصف الأربعينيات ونهايتها، ومكانيًّا/ السودان – واد مدنى.. وهذا ما يتضح من خلال حكى الراوى/ الطفل – هنا – عن والده وتنقلاته حيث يعمل قسيساً، وعلاقة هذا الطفل بالأطفال الآخرين خاصة المسلمين، وسخريتهم من مسيحيين بأفعالهم على الأرض، وهذا ما ينعكس عليه رجلاً من خلال تحيزه لقبطيته.

– ١ –

إذا كان النص قد حطّم القوالب النوعية، فإنه على الجانب الموازى حطّم " ميثاق القراءة "، فالمتلقى في أثناء القراءة لا يستحضر نوعًا واحداً من القص السيرى، وإنما تتوارد داخل النص أنواع مختلفة تندرج تحت القص السيرى من قبل اليوميات

والمذكرات والسيرة الذاتية. والراوى نفسه يُسهم فى إحداث نوع من الالتباس، حيث يتأرجح بين اليوميات والمذكرات. فهناك كثير مما

ت ص:

الأجزاء

ميات "

ـميـها

اليوميات، ... يوماً بيوم"]ص:٨٠، وفى ذات الصفحة يقول عكس ما قرّر أن يفعل " والحقيقة لا أعلم لماذا أكتب هذه اليوميات، اللهم لكنَّ ى أتسلى بذكر ما جرى "]ص:٨٩ بهذا يكون المؤلف/ الراوى نفسه، هو المسئول عن هذا الالتباس، وحدوث مثل هذا الخلط.

والحقيقة برغم نفيه لانتماء ما يكتب إلى نوع اليوميات، فإن القرائن الدالة على ماهية اليوميات، متحققة فى كثير مما يكتب. فاليوميات حسب تعريفها: " لا تسرد القصة ذاتها مثل السيرة الذاتية، حيث موضوعها ليس تاريخ الشخص بالمرة، لكنَّ اليوميات قد تصور أو تقدم مرحلة بعينها فى ذلك التاريخ، وتفعل ذلك جيداً " (٣٥). ففى رحلة الراوى/ المؤلف إلى الأقصر مع صديقتيه " إنجلينا وجوديث " تأخذ الرحلة منذ بدايتها طابع اليوميات، فيسجل الراوى بداية الرحلة بتاريخ أول أبريل ١٩٨٣، ثم يتوالى سرد أحداث يوم بعد يوم. فيقول:

– انطلقنا اليوم بالاوند روفر إلى الصعيد – تركنا القاهرة حوالى الثامنة صباحاً إلى الجيزة ص١٠٢

- وصلنا إلى المنيا فى العصرية]ص:١٠٥
- تمشينا بعد العشاء]ص١٠٦

وعند وصوله إلى الأقصر تأخذ اليوميات طابعها المميز، فيقول:- وصلنا أول أمس إلى هنا]ص١٠٢ ثم تأخذ اليوميات عناوين محددة فيقول: اليوم الثامن/ اليوم العاشر/ اليوم العشرون/ فى اليوم الثانى والعشرين/ اليوم الخامس والعشرون..]،ص ١٠٧: ١١٩

الملاحظ فى ترتيب اليوميات، أنها لا تأخذ الشكل الدورى المنتظم/ المتتابع، (كما ذكر الراوى نفسه فى موضع سابق). الشىء الآخر المميِّز أنه فى تسجيله لأحداث اليوم فإنه يسجل أحداثه كاملة منذ الصباح/ لحظة الفطور، والذى يكون دائمًا فى جنينة الفندق، حتى المساء/ لحظة النوم.

وإذا كانت اليوميات حاضرة فى النص، فإن المذكرات حاضرة أيضًا، فالجزء الخاص بسجن الراوى، بعد إلقاء القبض عليه لاشتراكه فى توزيع منشورات لتنظيم شيوعى عام ١٩٦٠، والذى استمر قرابة ثلاث سنوات وأربعة شهور، فالراوى يعنون هذا الجزء بـ(سجن ٢وسجن ٣) ويشغل، ص ٢٤٧، ٢٥٧. وهناك جزء يسجله تحت عنوان " تاريخ شخصى ".

والراوى فى هذه الأجزاء يسرد عن فترة مهمة من حياته، وأسباب دخوله السجن وكيفية انضمامه للتنظيم، لكن الشىء المهم أنه ينتقد السجن وإدارته، كما يقدم وصفًا كاملاً لحال المسجونين وأنواعهم، والنظام الطبقى، وغلبة أصحاب النفوذ والمال، وأيضًا ما يحدث من انتهاكات للجسد.

ومع حضور السيرة الذاتية، حيث النص يُعنى بـ " التعبير عن الذات " وبـ" الوعى بالذات " وكذلك حضور " اليوميات " و" المذكرات " لكنَّ الصفة الغالبة للنص هو " شبه رحليّ " فى اعتداده بقيمة الوصف، والتوثيق، واقترابه من " الرحلة " بمواصفاته، جعلته نصاً مفتو ... جتماعى، والشـ ... مذكرات، ويومـ ... كون ذات أسلوب متقاطع ومندمج مع أساليب اليوميات والمذكرات والاعترافات " (٣٦)والرحلة لا تخرج عن كونها تجربة حياتية، عايشها الراوى منذ (زمن)، ويستعيدها من " الذاكرة " ومن اليوميات التى سجلها في أثناء الرحلة.

ونص – بيضة النعامة – لرؤوف مسعد، ينتمى إلى " النص الرحلى "، فالراوى يقوم برحلات عدة، سواء الرحلات الخارجية إلى بيروت، وبغداد، ووارسو، وموسكو، وسويسرا، وأثيوبيا. وأهمهم السودان. ص٢٢٩. أو الرحلات الداخلية إلى الإسكندرية والأقصر، كما يقترب من النص الرحلى، عبر استعارته تقنياته وأهم هذه التقنيات هى " الوصف " فإذا كان الوصف فى البنى السردية العادية ينشط عندما يتوقف السرد، فالوصف يبطئ " حركة المسار السردى على البرغم من لزوم الوصف للسرد " (٣٧)، فإنه فى النص الرحلى " يأخذ طابعاً مناقضاً لدوره فى السرود الأخرى، ففى الرحلة ينتعش الوصف عندما يتحرك الزمن. كما أن الصور

والمشاهد التى تنطبع فى ذهن الراوى، تتخذ فى إطار تشكيلها " أدوات أسلوبية وبلاغية (٣٨)ـ مرجعية ـ الوصف قائمة على " الذاكرة " بما تختزنه فى داخلها من مشاهد مر بها، وأهم شئ يركز فى ذهن الرحالة، هو " البداية " أى بداية الانتقال، وما يستعين به من وسائل الانتقال. ومن ثم نجد فى " بيضة النعامة " إسهاباً للراوى فى وصف القطار، خاصة قطاره الأول الذى انتقل به من مدنى إلى الخرطوم ومنه إلى مصر.

"قطارى الأول كان من مدنى إلى الخرطوم ومنها إلى الشلال بالقطار أيضاً، فى رحلة تستغرق يومين أو ثلاثة حسب حالة القطار، وحالة القضبان وحالة الأمطار (أحياناً كان الخط ينقطع نتيجة لسقوط أمطار الخريف الغزيرة التى تزيح القضبان الحديدية من مكانها فترسل الحكومة من يصلحها بينما ينتظر الركاب أياماً فى القطار يقتصدون فى تناول طعامهم ومائهم القليل حتى تهرع القرى والنجوع المجاورة إلى نجدتهم بالزاد والزواد. أما إذا ما توقفوا فى صحراء العطمور الشاسعة. التى يقطعها القطار عادة فى الظروف الطبيعية فى حوالى يوم كامل حينئذ يكون حالهم حال !).. رؤوف مسعد: بيضة النعامة،ص، ٨٣، ٨٤

يقدم الراوى فى هذا المشهد الوصفى، المعتمد على الذاكرة، " الرحلة " ومعاناة الراوى فى هذه الرحلة من وسائل الانتقال المختلفة، حيث القطار ثم الباخرة، كما يقدم تقريراً شاملاً عن حالة القطارات فى كافة ظروف الطقس، ومواعيد وصولها وأسباب تأخيرها ولا يفوته عقد مقارنة بين القطارات فى مصر والسودان..

بهذه الصورة التى يقدمها الراوى بوصفه شاهد عيان على الأحداث، والناقل لها من " الذاكرة " بعد " المعايشة " و" الرؤية البصرية "، ومن ثم تنتفى حياديته، ويتجلى حضوره فى تعليقاته ورؤاه؛ ليصل إلى ما يرمى إليه الراوى من تأثيرات الصورة على المتلقى، وأبرزها الدهشة والتعاطف. وبهذا يصبح الوصف نواة للصورة ثم المشهد، مما يفضى إلى تكون مبدأ تأثرى يتحكم فى علاقة التواصل مع المتلقى... " (٣٩)

وينجح الراوى فى إحداث هذا التأثير على المتلقى، حيث يُسْهب فى إبراز صور المعاناة التى عاناها من جراء الانتقال من مكان إلى آخر بداية من عملية حجز المقاعد التى يجدونها بصعوبة، باستثناء ما يقوم به " عم عجيب " جارهم، لكن ما إن يصل القطار المصرى حتى " ينتهى نفوذه " ص ٨٥ وتبدأ المعاناة الحقيقية، فتضيع الهيبة ويتكدسون مع الركاب الآخرين.. " تحوطنا أقفاص الدجاج.. واللهجة الصعيدية والنظرات المتسائلة " ص ٨٥، فيضطر الراوى صاغراً إلى أن يقضى الرحلة " ملتصقًا بالشباك " والذى يناور من أجل الوصول إليه.

العجيب أن ذات الراوى التى شعرت بالمعاناة من رحلة القطار الأولى، تستدعى ـ أثناء الكتابة ـ معاناته من وسائل الانتقال طوال رحلاته. فالطائرات " تربك توازنه، وطعامها يصيبه بالغثيان " ص ٨٥، بل أن المطارات تصيبه بـ " الهلع "، وأيضًا الأتوبيسات الخشنة، والتى يعانى من مقاعدها الخشبية، وكذلك " لورى الترحيلات " التى انتقل بها من سجن إلى آخر. وفى ظل هذه المعاناة من وسائل

الانتقال، فإنه لا يشعر بالراحة إلا فى القطارات، فيقول: " أنام مرتاحًا على أنغام عجلاتها الحديدية، وأستيقظ فرحًا على صفيرها وهى تصل إلى المحطات " ص ٨٥

-٣-

لا يقف الوصف فى النص الرحليّ - بيضة النعامة - عند حدود وصف وسائل الانتقال وإنما يشمل " الأماكن " التى يذهب إليها، وما تحدثه هذه الأماكن من وقع على ذاته التى تشعر بالاندهاش والحيرة مما ترى. ويعتمد الراوى فى وصفه لهذه المشاهد على " العين والذاكرة " بوصفهما مرجعين للكتابة، فهو عندما يصل إلى المنيا فى طريق رحلته مع " إنجلينا وجوديث " إلى الأقصر يقول:

" وصلنا إلى المنيا فى العصرية. مدينة رقيقة جميلة بها كورنيش طويل على النيل الواسع عليه بعض المقاهى " ص ١٠٥

وعندما يصل إلى مدينة هابو، يصف الفندق الذى نزلوا فيه:

- " وصلنا أول أمس إلى هنا، استقرينا فى هذا الفندق المتواضع فى البر الغربى فى الجزء المسمى " مدينة هابو " أو كما يقول أهل البلد... هابو.. الفندق يحمل نفس الاسم من طابقين الدور الأول الأرضى به الإدارة والمطعم البسيط. الدور العلوى به الغرف الصغيرة المبنية على الطراز القديم.. الذى يمثل الصوامع وقلايات الأديرة. دائرية بعض الشىء وسقفها على هيئة قبة. الغرفة صغيرة: سرير وطاولة متوسطة ومقعد واحد ونافذة واحدة كلها مبنية فى صف واحد تطل على المعبد، معبد مدينة هابو لعبادة الحية المقدسة (أو لعل اسمها الصل المقدس ؟) على امتداد الغرف بالطول.يوجد

سكن صاحب الفندق وأسرته ويوجد مطبخ فى منتصف الممر وثلاجة متهالكة. الحمامات والمراحيض فى الجانب الآخر.. " ص ١٠٧ والتشديد من عند الباحث.

الوصف فى الصورة السابقة، " وصف مُذّوت (٤٠) بتعبير "شعيب حليفى "، فبرغم أن الراوى فى وصفه للفندق ليس طرفًا غير مشارك، ومع هذا فهو ليس محايداً. فانتفاء الحياد راجع إلى حضور صوت الراوى، ورؤيته للمكان، لاحظ " كما يقول أهل البلد.. " ووصف أبنية الفندق تؤكد تحيُّز الراوى لقبطيته " مثل الصوامع وقلايات الأديرة.. " فالراوى يتموقع خلف كل مشهد وصورة.

ومن هذا عندما يعود إلى القاهرة، ويتردد على الظاهر والفجالة يقول

- " بدأت أكثر من التردد على الظاهر والفجالة. أدلف إلى المقهى المهدم أشرب الشاى، وأدخن وأراقب الشارع.. " ص ١٤٦ .وعندما يعود إلى الفجالة مرة ثانية ليبحث عن بيتهم القديم.

- " أذهب إلى الفجالة بحثًا عن بيتنا القديم أتجول فى المنطقة مندهشًا فى العشرين عامًا الماضية منذ سياسة الرئيس أنور السادات لمحاربة الثقافة، وتشجيع المستثمرين الطفوليين. تحولت الكتب إلى محلات قبيحة لبيع الأدوات الصحية.. " ص ص ١٨٦ - ١٨٧ (والتشديد من عند الباحث)

الراوى - هنا - يُمارس فعل التذكر من خلال السرد والوصف، كما أنه يقدم الوصف " مذّوتًا "، حيث تلتبس ذاته مع المشهد المسرود، أو بمعنى أدق حاضرة، ومتقوقعة خلفه، فالراوى/ المؤلف/

الرحّالة عندما يعود إلى المكان/ الفجالة، وفعل العودة ـ فى الأساس ـ مرتبط بغاية داخلية/ حنين " البحث عن بيتهم القديم، لا ينشغل بغايته ـ التى جاء من أجلها ـ بقدر ما ينشغل بما استحدث، وصار غريبًا على ما ألفه ـ والملاحظة تنم عن وعى رحالة يستكشف ما طرأ من تغييرات فى المكان، وخاصة إذا كان المكان قد زاره من قبل ـ. فذات الراوى/ المؤلف، حاضرة فى رفضها (المستحدَّث) على المكان، وهذا الرفض للمُستحدَّث، نابع من أيديولوجية المؤلف/ الموازى للراوى، ومناهضتها لسياسة الرئيس السادات، الهادمة للثقافة، ـ والتى تبدو واضحة على امتداد النص ـ باعتباره مسئولاً عن " الجنى" الذى أطلقه ـ الجماعات الإسلامية ـ وفشلت حكومته فى أن تسيطر عليه.

كما ذاتيته حاضرة فى تحيزه لقبطيته، وهجومه المستمر على (الجماعات الإسلامية)، ووصفهم" بالأصوليين "، وهذا مرجعه ما خزنته الذاكرة من أفعال وممارسات الأولاد المسلمين فى واد مدنى عندما كانوا يرسمون على الأرض علامة الصليب، ويدوسونها بأقدامهم، أو بصقهم على الكنيسة. وهذه الأزمة التى عانى منها صغيراً، لا يجد لها متنفسًا إلا من خلال الصورة. وبذلك يكون الوصف لا يسهم فى بناء الصورة فقط، بل يتعداها إلى أن " يعكس الترسبات النفسية " (٤١) كما هو واضح عند الراوى.

-٤ -

ينفتح " النص الرحلىّ "، على أشكال أدبية وغير أدبية يتفاعل معها،وبهذا الانفتاح يكون" الشكل الرحلىّ "، مرنًا، قابلاً للامتزاج

والتفاعل مع غيره، بل أن هذه الأشكال فى حضورها، وتأثيرها فى " النص الرحلىّ "، تتحول إلى عناصر أساسية فى نسيج البناء النصى. ومن أهم هذه العناصر التى تعد بمثابة " بنيات صغرى تدعم البنية الرحلية " (٤٢). (السيرة والتراجم، والتاريخ، والجغرافية، والسجلات الاجتماعية... وغيرها)

ونص " بيضة النعامة " بما أنه نص شبيه بـ " الرحلى"، تتمظهر هذه الأشكال داخل بنيته، والتى تسهم فى تدعيمها، وأول هذه العناصر/ الأشكال: السيرة. والتى هى فى الأساس رحلات حياتية، وفكرية فى الوجود المادى والروحى، مثلها مثل الرحلات، "فالنص الرحلىّ " كما يقول شعيب حليفى: " يتضمن تذويتًا لجمل السرد والوصف والتعليق. حيث تحضر الذات من خلال الجهاز المعرفى للرحالة وطريقة فهمه وصياغته ومصادراته " (٤٣)

وفى النص الرحلىّ " بيضة النعامة "، سيرة المؤلف ـ رؤوف مسعد ـ حاضرة ككل روايات السيرة الذاتية، بالإضافة إلى أن الرحلة فى الأساس " نص مُذّوت وخطاب يضىء عدة بؤر من ضمنها " أنا " الراوى، باعتبار السرد الرحلىّ " سيرة ذاتية " شذرية، محدودة فى الزمان والمكان. إنها مشهد سيرى وذاتى وبيوغرافى يخص لحظة زمنية مؤطرة بسفر " ذات " تحمل أحلامها وتطلعاتها ومعارفها وقيمها " (٤٤). فالمؤلف/ الراوى، يضع حياته السابقة موضع البحث والمساءلة، حتى يعيد اكتشاف/ أو بناء تاريخه الشخصى، ويرصد مراحل تطوره، الذى انتهى بتمرده على كل شىء وأهمها المؤسسة سواء أكانت مؤسسة الكنيسة أو مؤسسة السلطة نفسها.

وإذا كان الراوى يستخدم السرد بتنويعاته من أجل السيطرة على القارئ عبر إستراتيجيات من التشويق وبناء الحكاية الموازى [illegible] " (٤٥)

[illegible] . وإنما [illegible] ترفض [illegible] تقليدية، [illegible] وحكايات سريعة متداخلة إلى حد الاضطراب، ولابد من تفكيكها وترتيب أحداثها، ترتيبًا كرونولوجيًا (تتابعيًّا) " (٤٦)

- ٥ -

ولقراءة سيرة الراوى/ المؤلف، يجب إعادة تفكيك النص، وترتيب مادته الزمنية، فالنص قائم على التداخلات الزمنية دون تنبيه (٤٧). واللافت كثرة الرحلات التى يقوم بها الراوى (بمفرده أو فى جماعة)، هذه الرحلات تتطابق مع ذات المؤلف، الذى ارتحل إلى أماكن مختلفة سواء خارجية أو داخلية. بدءًا من رحلة الأسرة الأولى من واد مدنى إلى الأقصر حيث عمل الأب قسيسًا فى كنيستها. أو إلى بغداد وبيروت كرحلات عمل. أو وارسو لدراسة المسرح. أو رحلاته الداخلية إلى القاهرة حيث البحث عن" البيت القديم "، أو إلى الإسكندرية ليزور الأقارب والأهل، ويتعرف على من رحل ومن بقى.

تتوازى هذه الرحلات إلى الأماكن المختلفة، مع رحلات الراوى لاكتشاف الجسد، وباكتشاف الجسد يكتشف " ذاته "، فقام الراوى برحلات اكتشاف أجساد مختلفة الأعراق واللغات، والثقافات،

والديانات. حيث صارت النساء ـ أجسادهن ـ بالنسبة له " بوابة الأمان وتحقيق الذات " ص ٣١٢، فالنساء كما يقول " يرجعون إلى الواحد ثقته والعالم من حوله ينهار " ص ٣١٢، فالاشتراكية التى آمن بها، صارت " موضة قديمة "، بل " وعيب وسبة "، ففى رحلاته يرى مبادئ الاشتراكية تنهار، فعندما زار"بولندا"، اعتبروه مغفلاً، لأنه دخل السجن إيماناً بمبادئ، هم يتخلصون منها، وأيضاً عندما زار"سويسرا" يقوم بمسح مراحيضهم، باعتباره خادماً هكذا تُشكِّل رحلاته عبر الأمكنة، أو عبر الأجساد ذاته، فالذات كما يرى فوكو" ليست فى حقيقة الأمر سوى جسد متناه يقيم علاقته بالوجود، بحيث تشتبك مع الواقع اشتباكًا ناشطًا يمسك بالذات فى أوج حيويتها وانفعالها بالعالم"(٤٨).

أما عن سيرته كما سعى الراوى لتوزيعها على النص الرحلى، فقد ولد فى بورتسودان فى مارس ١٩٣٧بم لأب قسيس مصرى، تابع للكنيسة الإنجيلية. وينتقل مع والده إلى واد مدنى ثم إلى الأقصر لانتقال الأب لكنيستها، ومن ثم أصبح على الراوى وباقى أخوته: أن يتخذ من مصر وطناً جديداً، ويتأقلم مثل المصريين، ويتحدثون مثلهم " ص ٢٩٥وعند انتقاله إلى مصر ينضم وهو فى السابعة عشرة من عمره، إلى التنظيمات الشيوعية السرية,عن طريق أصدقائه السودانيين " فقد جنده واحد منهم، وراح يكتب على الحيطان شعارات" ص ٣١٢، ثم التحق بجامعة القاهرة كلية الآداب قسم الصحافة، وقد واجهته مشكلة المصاريف، حتى جاء قرار الرئيس عبد الناصر الخاص،"بمجانية التعليم" ص ٩١ ثم يبدأ سخطه

وتمرده على الكنيسة وقد لازمه طوال حياته " حيث تفاهة المعاش الذى تقدمه الكنيسة لخدمة الرب" ص٥٣

هذا الإحساس الذى تولّد لديه، بالظلم من الكنيسة تحوّل إلى عداء لها، خاصة بعد اكتشافه عالم الفوارق الطبقية، وسط القساوسة، وقد يدفعه هذا [illegible] اعتبارها ملاذ [illegible] البشر" ص٣، [illegible] طعة، وما أن ج [illegible] لمقاومة الشعبية، مثله مثل بقية الألوف من الشباب. لكنه لم يطلق رصاصة، برغم تدريباته، بسبب وقف إطلاق النار. وفى الكلية أحب صديقته، لكنها تركته من أجل صحفى أكبر منها فى السن، كما اكتشف أنها كانت متزوجة من قبل، بل وتتسلل إلى شقق الطلاب العرب.

المرحلة الأهم فى حياته هى مرحلة مرض والده، وكيف ساءت حالته الصحية حتى مات، وإصابته ـ هو ـ بالحمى، ثم جاء الاعتقال بتهمة اشتراكه فى تنظيم شيوعى، وقضائه ثلاث سنوات وأربعة أشهر فى السجن. وبعد خروجه من السجن يتعرف على " سيفتلانا " الروسية، التى عمل معها فى وكالة نفستى الروسية، وفشل هذه العلاقة، نتيجة طبيعية لما حاق به. ويسعى بعد ذلك للحصول على منحة لدراسة الإخراج المسرحى فى بولندا، وينجح بعد محاولات، وبعد انقضاء دراسته فى " بولندا "، سافر إلى العراق، وهناك تعرف على " يمامة "، وعمل هناك فى مؤسسة السينما،وما أن شعر بالملل والخوف من بغداد بعد " أخبار الاعتقالات والتعذيب " ص ١٥٤،

انتقل إلى بيروت عن طريق صديق له وفر له العمل فى جريدة " السفير اللبنانية"، ويتفاعل مع بيروت حتى أخذ يصيح " أحببت المدينة، ذلك الحب من أول نظرة وبدون تحفظ "، وقال لمن حوله: " هذه المدينة العربية الوحيدة التى أريد أن أعيش فِيها " ص ١٥٤

ومن بيروت انتقل إلى رحلات عدة فى مهام عمل مثل عدن وأثيوبيا... وما إن غزت إسرائيل بيروت حتى غادرها أصدقاؤه، خاصة السويدية، واللبنانية ذهبت إلى فرنسا ثم يقرر العودة إلى القاهرة فى نهاية ١٩٨٢. العودة إلى القاهرة بمثابة المرحلة الثالثة، حيث أول شيء لاحظه، هو سطوة الجماعات الأصولية وارتفاع درجة التدين. وفى مارس ١٩٨٣، قرر أن يسافر إلى الإسكندرية ليزور من تبقى من أهل أمه، وليعرف أخبار الأحياء منهم والأموات.

وإلى جانب سيرته الحياتية، هناك أيضا، أعماله مثل مسرحيته التى كتبها عن " مقتل لوممبا" ص ٥٧ ومسرحيته الثانية، التى كتبها عقب الخروج من السجن بعنوان " يا ليل يا عين ". وكذلك الكتاب الذى اشترك فى كتابته مع صديقيه (كمال القلش، وصنع الله إبراهيم) عن " إنســان الســد الـعــالى" ص ١٠٤ وكذلك علاقته بأصدقائه، ورثائه لصديقه " عبد الحكيم قاسم " ص ٢٨٩

-٦-

إذا كان النص الرحلىّ " بيضة النعامة "، ينفتح على تنويعات مختلفة مثل السيرة كما سبق، أن وضح الباحث. فإنه أيضاً ينفتح على (السجل الاجتماعى)، حيث تُشكِّل (السجلات الاجتماعية) فى النص الرحلىّ رافداً أساسيًّا لإغناء النص وتوسيع أبعاده " (٤٩).

كما يجيء الجانب الاجتماعي، كسجل يرصد بعض أخبار السكان وطبائعهم وتقاليدهم، وثقافتهم، ومذاهبهم، وهذا راجع إلى " الاصطدام بمشاهد غير مألوفة وأساليب حياتية لم يتعود عليها ". فالراوي/ المؤلف في " بيضة النعامة " في كل رحلاته يُسجِّل ما يشاهده، كما يعتني برصد التغييرات التي حلّت على المكان والبشر. فأثناء عودة الراوي إلى القاهرة، بعد الحرب الإسرائيلية على بيروت، تنتابه حالة من الاندهاش، فيقول " مازلت أتجول مندهشًا في الشوارع القاهرية " ص ٩٠ وفي أثناء استئجاره شقة في الزمالك في شارع شجرة الدر، يلاحظ " أنه على ناصية الشارع يوجد مسجد صغير أسفل عمارة " ص ٩١.

وإلى جانب صورة التدين التي يرصدها الراوي، فهناك أيضًا تغييرات حلّت مثل تهديد الفنون، وعملية الإحلال بين الروس وأمراء البترول فـ " الفيلا المخصصة كنادٍ للخبراء الروس، وعائلاتهم أيام عبد الناصر " ص ٩١ تتحول إلى " عمارة سكنية وإدارية، هكذا تعلن اللافتة المعلقة مملوكة لأمير سعودي " ص ٩١ ربما لأن الراوي واحد من المثقفين يشغله التغيير الذي حلّ بالفجالة، شارع الكتب والمثقفين، فعند ذهابه إلى الفجالة، بحثًا عن البيت القديم، يتجول في المنطقة فقد" تحولت الكتب إلى محلات قبيحة لبيع الأدوات الصحية " ص ١٨٦

***

لكن أهم ما يرصده الراوي خلال محاولة استكشاف الأماكن القديمة، ما حدث في إمبابة، وكيف سيطرت الجماعات الأصولية على

حد تعبيره على المنطقة، ومحاولة فرض الجمهورية الإسلامية، التى سوف تحرر بحد السيف المناطق الكافرة على حد زعم زعيمها " الشيخ جابر "، وقبل كل هذا يهتم برصد التغييرات الديموجرافية للمكان باعتباره " مكانًا للعشوائيات "، فيقدم ريبورتاجًا صحفيًا عما حدث وكيف حدث ص، ٢٦١ ـ ٢٧٤

وفى ظل سطوة الجماعة الأصولية، حيث تضر بالسياحة وتخيف السياح، يعكس هذا على الأقباط، الذين هو واحد منهم، بل ومتحيز لقبطيته؛ فهو ابن لقسيس كاثوليكى. فعندما يذهب إلى الإسكندرية، ليزور خاله " وديع " وأقاربه الأحياء هناك. يتابع رصد التغييرات التى حلت بمصر ومن ضمنهم الأقباط. أول شىء لاحظه عندما وصل إلى الإسكندرية هو تغيير اسم الشارع الذى كان يحمل اسم المهندس الخواجه، الذى أشرف على بناء كورنيش الإسكندرية الشهير لكن موجة التأسلم الأخيرة غيرت المحافظة اسم الشارع باسم عربى نكرة " ص ١٦٢ وما أن صعد درجات السلم المظلم، ودق الجرس.. سمع خطوات بطيئة ومترددة، والصوت الخائف يسأل بوجل عمن يدق " وبعد محاولات بطيئة تفتح الأقفال المختلفة المعقدة التى تقيم قلعة بينها وبين الليل والخطو والمفاجآت " ص ١٦٣

حالة الخال وديع تنم عن الخوف الذى سيطر على الأقباط، وأيضًا الحذر: فالأبواب مغلقة بأقفال مختلفة، والنوافذ " دقوها بالمسامير "، حتى عندما انقضى الشتاء، وجاء الربيع والصيف " لم يفتحوها "، وعندما سأل خاله عن سبب عدم فتحها، نظر إليه الخال مندهشًا، وقال " كده أحسن " ص ٩٧ وإن كان مشهد الخوف

والحذر قد لاحظهما من قبل عندما ذهب إلى الأقصر، لاحظ أثر سطوة الجماعة والتى انعكست على إجراءات الحماية التى وفرّتها الدولة للكنائس ومحلات الأقباط، خاصة بعد حرق الكنائس فى أسيوط، واقتحام محلات التجار ففى أثناء بحثه عن بيتهم القديم بالقرب من كنيسة أبيه الأولى، وجد باب الكنيسة مغلقًا. جلس على المقهى المقابل، لكنه سرعان ما لاحظ على مقربة من باب الكنيسة المغلق، بعض الجنود الذين يغالبهم السأم، دفع ثمن الشاى واتجه ببطء إلى باب الكنيسة المغلق، لاحظ أن الجنود ينظرون إليه بتوجس " وأيديهم على زناد أسلحتهم الأوتوماتيكية " ص ٣٥

***

فى ظل السببين اللذيْن ذكرتهما فى مقدمة المبحث، لعدم شيوع الشكل السيرى (رواية السيرة الذاتية) اعتمد الكُتَّاب أنفسهم فى التمثيل لها على شكل مغاير، يتوازى مع مرونة النوع نفسه، وإن كان هذا الشكل متكئ على أشكال سابقة مثل (شكل الرواية، وشكل السيرة، وشكل السير روائى، وشكل اليوميات، وشكل المذكرات، وشكل حلقات القصص القصيرة، والشكل الرحلى).

ومحاولة الكُتَّاب ممارسة هذه الألاعيب فى الكتابة، وعدم الاستقرار على شكل خاص، يميز النوع عن غيره من الأنواع، جاءت لتحقق التوازن بين ما تطرحه المتون من هموم الذات التى استعصت على الأشكال الكلاسيكية الثابتة، هذا من جانب، ومن جانب آخر لتحقق القبول لدى المتلقى، الذى لم يعتد مثل هذا الشكل الجديد.

والملاحظة التى نخرج بها من هذا التعدد فى الأنماط/ الأشكال التى تُصاغ بها متون رواية السيرة الذاتية، أن رواية السيرة الذاتية برغم قِدَم المحاولات التى مثَّلت لها منذ " علم الدين " عام ١٨٨٥، لعلى مبارك، مروراً بمرحلة النصوص الأولى فى الرواية، التى استعارت بنيتها بدءاً بـ " زينب " عام ١٩١٣ لهيكل، و" الأيام " عام ١٩٢٩، لطه حسين...إلخ هذه النصوص، لم تستقر على شكل ثابت يميزها عن غيرها من الأنواع المحايثة، وهذا يشير إلى دلالة عميقة، وهى أن هذا الشكل مرن- أيضاً - مثله مثل الرواية، وقابل للانفتاح على كافة الأشكال القريبة التى يتداخل معها بدءاً بالرواية، وانتهاءً بالنص الرحلى، وهذه المرونة هى التى أعطت للنوع عدم الثبات فى الشكل، وفى ذات الوقت هى التى جعلت كثيراً من النقاد يرفضون المصطلح، ويدرجون النصوص الواقعة تحته إلى شكل الرواية

وعلى كلٍّ، فمرونة النوع حققت، نوعاً من الرضى للذات التى هى أيضاً بطبيعتها متمردة، حيث فى تمردها، أخذت الذات تشكل النوع الذى يستجيب لتمردها، خاصة أن الأشكال الثابتة/ الكلاسيكية لم تُغنْها فى استعادة الذات المتشرذمة.

ب- تمثيلات للكتابة السير ذاتيّة:

ارتبطت رواية السيرة الذاتية بتمثيلات متعددة مثل (رواية المرأة، ورواية الغربة، ورواية السجن) حيث وجدت هذه المضامين فى هذا النوع، الأفق الرحب والأنسب، للتعبير عنها، وسوف يقف الباحث عند كل واحدة على حدة، ليوضح مدى استجابة، واستيعاب هذا النوع لهذه التمثيلات.

١) رواية المرأة.. كتابة الذات:

المتمعن فيما تكتبه المرأة من إبداع، يتبادر إلى ذهنه مباشرة سؤالٌ: هل ثمة علاقة بين ما تكتبه المرأة وذاتها؟! قد يبدو السؤال في صيغته أكثر عمومية ؛ حيث يحصر كل إبداع المرأة في ذاتها، ويفصلها عن واقعها وقضاياه ومشكلاته، وكأنه بهذا الحصر لا يخرج هذا الإبداع من محارة ذاتها التي تقوقعت فيها، ولا تريد أن تنفك عنها.

مبدئيًا نُقرُّ أن مثل هذه التعميمات في الطرح تضر بالمرأة، وتقللُ من دورها الذي هو أكبرُ من أنْ يُحصر في هذه الدائرة. ومع هذا الإقرار المبدئي الذي هو بمثابة احتراز أسجله، فإن هذا الزعم - بوجود علاقة بين ما تكتبه المرأة وذاتها - وارد ومتحقق دون أدنى محاولة للبحث عن هذه العلاقة. فهي علاقة صريحة، وغير مواربة، بل أن كثيراً من المبدعات - أنفسهن - أقررّن بمثل هذه العلاقة.

كما جاءت تأكيدات النقاد، وربطهم بين ذات المرأة وإبداعها، أو على الأقل تردد أصداء لها داخل الأعمال، حافزاً لقراءة أعمال المرأة من هذا المنظور دون تقليل لحجم ومكانة هذا الإبداع على الخريطة الأدبية، ووضعه موضعه الصحيح. وقد اعترفت بعض الكاتبات بوجود مثل هذه العلاقة، فمثلاً " آمال مختار " في شهادتها التي ألقتها في مؤتمر " سوسه بتونس " والتي جاءت بعنوان الذاتية في الرواية أو تشبيه الروائي بالإله تتساءل في بادئ الأمر، موجهة تساؤلاتها إلى بني جلدتها من النساء: " هل ننجح حقًا في فصل الذات عمّا نكتب، هل نقْدر على صُنع مسافة ما بيننا وبين الحياة

الأخرى التى نسعى إلى خلقها على الصفحات ـ على الوجه الآخر من الميداليـة ـ هل نجـرؤ علـى كتـابـة الذات كـمـا هـى؟! هل نجـرؤ على ... طمئنان

تجنيب

إذا بلغ

ى ذاتية

... جريئًا ويُلْقى على ورقة الرواية بكل ذاته عاريةً تماماً، بكل ما يحتويه نفقها من قُبحٍ وبُغضٍ وروائح نـتـنة، فـإنه سيراوغ أيضًا.. وسيحاول أن يترك تلك الغلالة الشفافة التى ستحفظ قليلاً من ماء الوجه فى مجتمع يؤمن جداً بالأقنعة " (١)

شـهادة آمـال مـخـتـار، أشـارت إلى نقطتين: الأولى تـمـثلت فى استحالة كتابة المرأة لسيرتها الذاتية بعيداً عن المراوغة والمخاتلة فى ظل قيم مجتمعية تنظر للمرأة على أنها يجب أن تظل " تابو " يَصْعُبُ اختراقه. والنقطة الثانية تشير إلى أن جوانب الذاتية التى يفرزها الأديب/ الأديبة على عمله، متعددة، وليست مقتصرة على سرد بعضٍ من أجزاء سيرته/ سيرتها، وإنما تشمل القوالب الفنية التى تُصبغ بالذاتية مثل الأسلوب واللغة والتقنية.

-١-

يطرح الإبداع الأنثوى نفسه – فيما قام عليه – بوصفه مناهضاً للبنية الفكرية الأبوية، ولا يعنى هذا أن يضع الإبداع الأنثوى المرأة فى المركز فى مقابل تهميش الرجل. ولو صدق هذا الافتراض،

لأصبح الإبداع الأنثوى، مجرد الوجه الآخر لعملة الفكر الأبوى، وقد دفعت هذه النظرة - للإبداع الأنثوى - الناقدات النسويات، للأخذ بنظرية جاك لاكان، التى تنظر للأنثوية باعتبارها قائمة على أساس بيولوجى"(٢) كما دعت هؤلاء الناقدات - خاصة تيار النقد النسوى الفرنسى، وأبرز أصواته (جوليا كريستيفا، هيلين سيكسو، ولوسى أريجارى)- لرفض فكرة التقسيمات الثابتة المطلقة، والتى تتبنى نظرية جاك دريدا فى التفكيكية (٣) التى تهاجم بشدة منظومة التضاد الثنائية والتى روّج لها أصحاب المدرسة البنيوية مثل جريماس، ومن ثم تصبح لغة الجسد خطاباً تجاوزياً transgres-sion، يتجاوز منظومة التضاد الثنائى التى يرتكز عليها الخطاب الأبوى (٤)، وبناءً على هذا جاءت محاولة جوليا كرستيفا الناقدة البلغارية الفرنسية، التى تهدف إلى تحرير الآخر، وذلك بتخليص الدراسات اللغوية من كل ما فيها من قمع وسلطة، فتبدأ برفض مفهوم " دى سوسير " للغة وإعادة تأسيس الذات، التى يصدر عنها الخطاب، باعتبارها محور البحث اللغوى speaking subject. وبهذا لا تصدر اللغة بنية متجانسة التكوين بل عملية متعددة الخواص، تتسم بالحركية المستمرة مما يمكن هدم الثوابت المطلقة. الهامش والمتعدد الخواص هما الوسيلتان اللتان سعت كريستيفا إلى التأكيد عليهما لتقويض المفهوم السائد من اللغة، وفى هذا استعانت بمفهوم جاك لاكان للنظام المتخيل والنظام الرمزى، لكنها استبدلت المتخيل بالإشارى أو السيميوطيقى(٥). فالنظام الرمزى لدى لاكان هو فى الحقيقية " النظام الأبوى الجنسى والاجتماعى للمجتمع

الطبقى الحديث " (٦) لكنَّ كريستيفا فى كتابها (ثورة اللغة الشعرية ١٩٧٤)، لا تعارض الرمزى بالخيالى، بقدر ما تعارضه بما تسميه السيميوطيقى semiotic، وهى تعنى به " منظومة أو تفاعلاً للقوى التى يمكن أن نتبيّنها داخل اللغة، وتمثل فرعًا من رواسب المرحلة قبل – الأوديبية، فالطفل فى المرحلة قبل – الأوديبية لا يتوصل بعد

إلى ا [illegible]). وبهذا

يكون [illegible] اب اللغة

والسا [illegible] مزى فهو

مجال الترميز.

وبهذا يتضح أن كريستيفا لا تؤمن بوجود ما يسمى كتابة أنثوية ؛ لأنها لا تؤمن بوجود هوية أنثوية وأخرى ذكورية (٨) وهذا الرأى يشابه ما طرحته " سيكسو " فى رفضها لمنظومة التضاد الثنائية، وهذا لا يعنى أنها تنفى وجود قمع المرأة، ولكنها تسميه تهميش، فالمرأة من وجهة نظرها ، مهمشّة مثل جماعات أخرى كثيرة، تناضل ضد السلطة الأبوية " (٩).

أما لوسى أريجارى، فى رسالتها للدكتوراه، التى قدمتها عام ١٩٧٤، بعنوان " مرآة المرأة الأخرى " ، فقد توصلت من خلال تحليلها للخطاب الفلسفى الغربى، ونظريات فرويد، إلى أن المرأة فى هذا الخطاب مرآة عاكسة للذكورة، وكذلك تحرم المرأة من حق التمثيل الذاتى self representation فالرجل يقوم بذلك ليرى انعكاس ذكوريته، أى أن الخطاب الأبوى يضع المرأة خارج التمثيل، فتصبح المرأة هى الغياب، والسلبية، والقارة المظلمة، وهى فى أحسن

الأحوال رجل ليس كاملاً (١٠) على حد تعبيرها، وفى النهاية تقرر " أريجارى " أن المرأة لا يمكنها أن تكتب بشكل أنثوى خالص خارج البنية الأبوية، ولكن يمكنها أن تكتب من داخل هذا السياق محاكية الخطاب الأبوى، وعندئذ يمكن قراءة الأنثوى فى المساحات الخالية، والفراغات الموجودة بين سطور المحاكاة، وهو ما اسمته – من قبل – هيلين سيكسو " الثغرات " in between.

ويفترض الناقد الفرنسى " أدوين أردنر " أن " النساء يشكلن مجموعة صامتة (mated) فى حين يشكل الرجال مجموعة مهيمنة (dominant) تطرح أفكاراً ومعتقداتٍ على مستوى اللاوعى لكنَّ المجموعة المهيمنة تُسيطر على الأشكال والتراكيب التى يُعبر فيها الوعى عن نفسه، وبذلك يستوجب على المجموعة الصامتة التعبير عن معتقداتها من خلال القنوات التى تسمح بها المجموعة المهيمنة، وبمعنى آخر فإن كل اللغة هى لغة النظام المهيمن التى تضطر النساء إلى استخدامها ". (١١)

التعبير عن المعتقدات والآراء لهذه المجموعة الصامتة لا يتأتى كما يقول " أردنر " إلا باستخدام تلك القنوات التى يستخدمها الرجل/ المجموعة المهيمنة، ومن ثم هذا (الصمت) الذى لازم المرأة، يتحول إلى بوح عبر وسائل التعبير المختلفة القنوات، وأبسطها وأسهلها الرواية، والتى توفر مساحة كافية للبوح والتعبير. وتتفق أحلام مستغانمى مع آمال مختار فى أن مسيرة الكاتب " لابد أن تكون موجودة فى أعماله الأدبية، وليس خارجها، ومساحات الظل فى حياة كاتب كالمساحات البيضاء بين الجمل" (١٢)

وفى حوار معها عن عملها الأول " ذاكرة الجسد " تقول صراحة " إن كل رواية أولى هى بالدرجة الأولى سيرة ذاتية،ولذلك فإننى لم أبتعد عن نفسى،أحرف (حياة) بطلة الرواية- من أحرف اسمى،البداية (بحاء) الألم، والنهاية (بميم) المتعة، وفى الرواية إشارات تحيل إليّ، وتصف نرجسيتى، هذه المرأة هى أنا بحماقاتى ونزواتى، بتطرفى فى العشق، فى عشق الوطن، هذه المرأة هى أنا بكل ما أحمل من تناقضات"(١٣). ولا تكتفى عفاف السيد فى تأكيد العلاقة بين ما تكتب المرأة وذاتها، بل تشير إلى أهم ملامح الكتابة النسوية - من وجهة نظرها - والتى تتمثل فى " حالة من البوح والفضفضة عن تلك الذات التى ظلت أزمانًا مكبوتة بفعل السيطرة الذكورية " (١٤)كما تتفق ميرال الطحاوى مع عفاف السيد، فى أن ما تكتبه - المرأة - هو تعبير عن خلجات النفس، ومكنونات الذات. ولا تكتفى ميرال بالتنظير، وإنما تربط ما تقول بأعمالها.. فتقول فى " الخباء بدأت الحديث عن معاناة ذاتى، وهذا كان سخيفًا، فالحديث عن الجروح ليس سهلاً " (١٥). بل إن واحداً مثل نجيب محفوظ بقامته الأدبية، يرى فيما يُكْتُب الآن من أدب سواءً ما تكتبه المرأة أو الرجل، لا يخرج عن إطار السيرة، فيقول" إن الروائيين الآن لا يكادون يكتبون سوى سيرتهم الذاتية " (١٦) هذه الرؤية المحفوظية التى تشير إلى حالة التباس وتداخل الذات مع المكتوب، وجدت من يؤكدها تأكيداً قاطعًا، على نحو ما فعلت عفاف السيد فى حوارها مع شيرين أبو النجا، فتقول دون مواربة أو قناع عن روايتها " السيقان الرفيعة للكذب " بل هى سيرة ذاتية، أنا أكتب عن نفسى "

(١٧). وفى نفس الحوار عندما تُسأل عن نقاط الاتفاق والاختلاف مع الكتابة النسوية قالت: "أتفق معهن فى أننا لا نكتب عن المشكلات، ولكننا نكتب عن ذواتنا"(١٨)

***

وقد ربط العديد من النقاد بين ما تكتبه المرأة والسيرة الذاتية، فجورج طرابيشى قد ربط بين التسليم بوجود رواية نسائية أم لا؟! من خلال مغايرة المرأة لما يكتبه الرجل، وهذه المغايرة - من وجهة نظره - لا تتأتى إلا بغنى العواطف وزخم الأحاسيس، فيرى أنه " إذا سلمنا بإمكانية وجود رواية نسائية متميزة، فلا مفر من التسليم أيضًا بأن الرواية النسائية، ليست هى تلك التى تكتبها المرأة فحسب، بل هى أيضًا تلك التى تكتبها امرأة بطريقة مغايرة للطريقة التى يكتبها بها الرجل، فالعالم هو المحور فى ما يمكن أن نسميه رواية الرجال، أما فى الرواية النسائية، فالمحور هو الذات، والرواية التى تكتبها امرأة تستمد جمالياتها فى المقام الأول من غنى العواطف، وزخم الأحاسيس".(١٩) وإن كان نزيه أبو نضال أشار إلى أن " ازدياد العلاقة الحميمية بين الكاتبات والأنا الداخلية، خاصة فى مرحلة القلق والتمرد والبحث عن الذات، والاقتراب الحميم من عوالم المرأة/ الكتابية الداخلية، لم يبدأ إلا منذ منتصف الخمسينات مع روايات ليلى بعلبكى وكوليت خورى ". (٢٠)

وقد حاول البعض تحديد ملامح الكتابة فى الكتابة النسائية، اعتمادًا على درجة العفوية، والتعبير الصريح عن الأنا، على نحو ما فعل سعيد يقطين، الذى حدّد أهم الملامح فى ملمحين، الأول أن

النساء يكتبن بطريقة أكثر عفوية وحدسية، والثانى أن الكتابة الأنثوية تعكس الطبيعة الداخلية للمرأة، وهكذا يصبح النص والبطلة الأنثى فيه امتداداً نرجسياً للمؤلف. (٢١)

وإذا كان سعيد يقطين قد أشار إلى أن " الذاتية والتعبير عن الداخل " من أهم ملامح الكتابة النسائية، فإن الناقد إبراهيم فتحى يُجزم بأن ما يُحدّد كتابة المرأة بالأساس هو " تجربتها الذاتية، وما تتميز به من غنى شعورى يُسهم فى تشكيل رؤيتها للذات، وبلورة علاقتها بالعالم وموقفها منه، مما يجعل فعل كتابتها وثيقة الصلة بممارستها للوجود، وما ينبثق عنها من موضوعات تَغْلُب عليها صفة النسوية، باعتبار عميق اقترانها بذاتها وبأشكال معاناتها فرداً اجتماعياً، تُمارس عليه أنواع من القمع والقهر، وهى قضايا تنصهر كلها ضمن مسألة التحرر الاجتماعى للمرأة، بحكم المعوقات التى تعترض مسعاها إلى إثبات ذاتها وتأكيد كيانها المتميز، وهويتها التى تتعرض للطمس والتمزيق والتشويه، ولا يعتمد ذلك البحث عن الهوية على إقامة تعارض ميتافيزيقى مع الرجل، أو تأكيد ثنائية نهائية تفصل بينهما ". (٢٢)

-٢-

الشىء الذى لم تفطن إليه الكاتبات أنَّ تمحور كتابتهن حول الذات، حوّل هذه الكتابات - فى نظر البعض - إلى نوعٍ من أدبِ الاعترافات الذى يقوم على البوح والتداعى، واستدعاء مكونات السيرة الذاتية، والاشتغال عليها بأفق تخييلى هو إلى الميثاق الروائى أقرب منه إلى الميثاق السير ذاتى، وذلك عبر صيغ من التعبير يتراوح فيها الواقع والرمز، والتصريح والإعلان والإسرار(٢٣) ومن ثم صار التمركز/

التمحور حول الذات، هو السؤال المركزى الذى تدور فى فلكه أسئلة المتن الروائى النسوى، وبذلك صارت الذاتية هى الخاصية المهيمنة على هذا التنوع من إبداع المرأة، باعتبار " حضور الذات مرجعًا أساسيًا تتشكل فى ضوئه وتتضافر عناصر عالمها الروائى ". (٢٤)

السؤال الذى يُلِّحُ ـ هنا ـ لماذا لم تتقنّع المرأة خلف قضايا عامة بدلاً من الكتابة عن ذاتها مباشرة؟! ربما لكون المرأة أكثر التصاقًا بذاتها، وتعبيراً عن هواجسها، وقد جاء هذا الرد رد فعل طبيعى لتطلع المرأة ـ ذاتها ـ للبحث عن هويتها، التى لا تزال فى ظنها تتعرض للاستلاب، ومن ثم كانت الرغبة مُلحة فى تأكيد وجودها من خلال إعلاء الذات، فى مواجهة كافة الأشكال التى تُمارِس عليها أشكالاً من مقاومة أفعال الإلغاء والإقصاء. كل هذا كان دالاً قويًا على انطواء المرأة على ذاتها.. بل هى مُبرر -كما يقول بوشوشه- لاتخاذ المرأة الكاتبة من ذاتها مرجع كتابة، تُصوّر من خلاله المغامرات الفردية التى تقوم بها لمواجهة مظاهر الصراع التى أوجدتها التحولات المتأزمة للمجتمع " (٢٥). إضافة إلى شعور هذه الذات بعدم تلاؤمها مع واقعها، الذى ينظر لها نظرة أبسط ما توصف بها أنها أقل من الرجل، وتأتى خلفه فى المرتبة، فبدأت تتعمق فى ذاتها وقلما تجد فيها ما يجعلها تتفوق على أمثالها من الرجال.. ومن جملة الأسباب التى جعلت الذات عُنصراً فاعلاً فى كتابات المرأة، أن المرأة دائمًا موجودة فى كتابات الرجال على اعتبار أنها (موضوع)، وها هى الفرصة قد جاءتها، خاصة وأنها استعارت من الرجل تقنياته، لتثأر لنفسها، وتجعل من الموضوع ذاتًا.

كما أن طبيعة المجتمعات الشرقية التى تتواجد فيها المرأة، تأبى على المرأة بأن تبوح وتجاهر بسيرتها مثل الكاتبات الغربيات اللاتي وصلت اعترافاتهن إلى النزوات الجنسية، وغيرها من مواضع تستهجنها العقلية الشرقية وأيضا ترفضها. ومن ثم سعت المرأة، خاصة الكاتبات إلى " المراوغة والمخاتلة ختى تهرب من المحظور والممنوع باختراقها ضوابط البيئة، وأحكام الأعراف، فأخذت تُسرِّب جوانب من سيرتها بأفق تخييلى إلى الخطاب الروائى. وذلك من خلال حيل وأفانين تركز فيها على مكونات السيرة الذاتية بوصفها عناصر تكوينية فى الخطاب الروائى، تسهم فى بلورة وجهة نظرها تجاه الذات، والعالم معًا، فضلاً عن إخفائها الأبنية الروائية لما توفره من إسهامات وخطابات ذاتية تغرى الأوهام، وتعيد صياغة صور الكاتبات عن ماضيهن من حيث هو ما قبل تاريخ حاضرهن. (٢٦)

هذه الحيل وتلك الأفانين التى لجأت إليهما المرأة لتحقق هدفها فى تعرية ذاتها أو مواجهتها، حاولت من خلالها إرضاء المجتمع، وفى الوقت ذاته " تحقق لذاتها من خلال الإبداع " (٢٧) فكانت رواية السيرة الذاتية التى منحت المرأة خاصة (ذاتها) مساحة من التجول والرحابة فى التعبير عن مكنوناتها، وسبر أغوارها بأساليب بعيدة عن المباشرة وهذا ما وفرّه أفق التخييل.

***

توقف كثيرون - كما أشرنا - لرصد ملامح الكتابة النسوية، وهذا ما نتجاوزه - هنا - إلى ما تطرحه المتون من قضايا وهواجس لصيقة بذات المرأة. والملاحظة المبدئية التى نُصدِّرها قبل

مناقشة المتون، وطرح أسئلتها، هى أن معظم هذه المتون - قيد الدراسة - ناقشت قضايا لصيقة بذات المرأة وهمومها، وهو ما
... الإشارة
... " فتوح
... ديد من
... أكثر
... التحرر بالكتابة سواء من سلطة التقاليد أو سلطة الرجل الذى يريدها أن تكون ظلاً له.

طرحت المتون الروائية للخطابات التى تكتبها المرأة، قضايا متعددة، وشائكة، معظمها ينحصر فى شرنقة (المرأة) وعالمها، ورؤيتها للواقع من إطار نظرتها الذاتية، وقد أتى هذا فى ظل بحثها عن ذاتها، وهويتها، ومحاولتها تأكيد هذه الهوية، فجعلت من (الذات) موضوعًا. وإن كانت بعض الخطابات مثل خطابات " لطيفة الزيات ورضوى عاشور " تجاوزت الذات إلى قضايا أعم، هى قضايا الوطن، لذا سبأكتفى بالتركيز على متنى (السيقان الرفيعة للكذب) و (حملة تفتيش...أوراق شخصية)، لما يجمع بينهما ما يجمع،ويفرق بينهما ما يفرق، وأول جامع بينهما أن الكاتبتين تناولتا تجربتين متشابهتين وهى تجربة الطلاق، لكن التناول كان هو موضع الخلاف، فعفاف السيد لم تخرج من إطار أزمة الطلاق، أما لطيفة فتجاوزت الأزمة إلى ما هو أهم، إلى قضية الوطن التى أصبحت قضيتها.

٢- ١

يتقاطع متن عفاف السيد " السيقان الرفيعة للكذب " مع متن سحر الموجى " دارية "، خاصة فى الموضوع الذى يطرحه المتنان مع اختلاف زوايا المعالجة، فالتقاطع فى المتنين متمثل فى الخلاص من (براثن الرجل) المقنّع بـ (سى السيد) والذى تُطاع أوامره، خاصة فى رفضه لعمل المرأة فى الكتابة والإبداع. والتى تُعدُّ نقطة تلاق بين المتنين. فالرجل - هناك " سيف " فى " دارية " يرفض أن تشتغل " دارية " بالكتابة، بل يسخر منها فى كثير من الأحيان. باعتبار أن المرأة " مالهاش غير بيتها ". وهنا فى السيقان الرفيعة للكذب يرفض " مجد " ما تقوم به (البطلة) ويرى أنها يجب أن تتفرغ لبيتها وتربية أبنائها. ومن ثم يكون الخلاص الوحيد فى المتنين هو رفض سلطة الرجل الذى يريد أن يظهر قوته وتفوقه (بأوامره) ويحدث الطلاق وإن كان هنا - فى متن عفاف السيد - يحدث الطلاق مرتين، لأسباب مختلفة، ففى المرة الأولى يكون بسبب رفض الزوجة هجر الكتابة، وفى المرة الثانية يحدث بسبب" الخيانة ".

بهذا يكون متن " عفاف السيد " يطرح مفهوم الخيانة، وعذابات المرأة من تلك السيقان الرفيعة الملتوية التى يتفنن الرجل فى غرزها فى مواضع شتى فى المرأة وأهمها (روحها)، وعدم مقدرة المرأة على تحمل المزيد من هذه الخيانات، التى وصلت لدرجة أن قلبها " لم يعد به موضع لرتق "، ومن ثم تلوذ بالخلاص منه عن طريق الطلاق والانفلات من نصال السيقان الملتوية.. وكذلك تَحَمُّلها كافة توابع هذا الخلاص الذى يسبب للمرأة ألمًا نفسيًا فى ظل مجتمع يُكرِّس لرفض تصور المرأة " مطلقة ".

٢-٢

تبدأ عفاف السيد (متنها) بعد أن استعادت روحها ونفسها من تلك الأخاديد المتعرجة التى خلّفها" مجد " فى روحها، وتبدأ هى باستعادة الحكاية من جديد، وقد امتلكت روحها ولم تعد تشعر بأية عاطفة نحوه، لذا توجه خطابها له مجرداً من الحب والحنين اللذين كانتا بالحدث

فتقول

" جميلاً، كلحظة التمسك بك، وأنت تمزقنى بنصل متعرج، لأنك الملاذ المرجو والمقصد الوحيد... " حتى تصل إلي: " سأبدأ بالألم الصادر عن طعنة مدهشة، وتلفت النظر جداً، أرأيت كيف صُدم أصحابنا لما أجالوا أعينهم بيننا، ونحن نخبرهم أننا انتهينا لم يندهشوا من افتراقنا، سأفهمك، كان اندهاشهم لأننا كنا ننفض أيدينا من آخر ذرات الحكاية ولم ندرك أن كل خلايانا مشبعة بهذا العشق المهين.ص ٩

بقدر ما تسبب لها هذا الشخص من تمزيق لروحها بنصله المتعرج، وسيقانه الملتوية، بقدر ما تستعذب لحظة الفراق، وتستعيدها على نفسها وعلى الآخرين ومن ضمنهم القارئ الذى جعلته طرفًا ثالثًا فى لعبتها الثلاثية: (الراوية/ مجد/ القارئ) حيث الخطاب يتراوح بين (الثلاثة). كما أنها تلقى بظلال الحكاية على أحد أصدقائها، الذين صُدموا من الانفصال؛ حتى تخفف من أثر الصدمة عليها وعلى البرغم من صعوبة القرار عليها خاصة وقد مرت بتجربة

(زواج) فاشلة من قبل انتهت بطفلين وطلاق ثم تُقْدم على نفس التجربة وهى التى لم يمر على زواجها (ثمانية أشهر) ومن هنا تدرك ثقل القرار، والجرأة فى اتخاذه، ثم القوة فى احتمال توابعه.

وقد تجلت هذه القدرة فى امتلاك ذاتها منذ " عدم الالتفات إليه " في أثناء الوداع، كما تعودت كلما أوصلها إلى باب منزلها، ثم خروجها من السيارة بهدوء. مع أن الذى " تفعله " عكس " ما بداخلها"، فتشعر إزاء هذا التناقض فى السيطرة على الذات، وامتلاك القدرة فى عدم التخاذل والنكوص فى القرار، بأن " قلبى حزين " كما أن روحها التى راحت تنسحب منها بشدة، هى الأخرى بدأت تقاوم، حيث كما صرحت " رفضتُ بشدة المثول عند بابك، أو بين ثنايا شهيقك " ص ٦٦.

هذه القدرة على احتمال المزيد من الألم النفسى، بتفضيلها الانسحاب من حياته، والسماح بدخول أخرى " تعطيه مساحة الاستقرار الأسرى الذى ينشده " ص ٦٨. تعلم من خلالها أن هذه الأخرى التى ستكون بديلاً عنها. حيث أنت كما يريدها " طيبة ومطيعة "، والتى سوف تحتل مكانها، وتعيش فى نفس الشقة، وتنام على نفس السرير، وتجلس إلى جواره فى السيارة، ويدوران معًا فى الأماكن القديمة التى ارتبطت - من قبل - بهما وتلازمهما معًا، لكنها " لن تعرف أبداً مفاتيحه، ولن تحبه مثلى " ص ٧٥. وإن كانت قدرتها لا فى خلاصها - هى - منه، وإنما فى امتلاكه هو، حتى أن الزوجة الجديدة لا تترك لها منه سوى (جسده) أما روحه ومشاعره، وكل حياته فهى كما يقول " خاص بى وحدى " من ثم تقول له "

سوف تحتاجنى يومًا بشدة، وستتمنى لحظة واحدة مما أريقه باستمرار فى روحك من عشق " ص ١٣٦.

ولا يعنى الخلاص منه بالنسبة لها توقف الحياة، وإنما تمتلك القدرة على الاستمرار ومواصلة الحياة، وكأن هذا الفقد (له) لن يؤثر عليها، بعكسه (هو) " الذى سيتمنى لحظة واحدة " من العشق الذى كانت تسكبه فى روحه. فحياتها مستمرة أو كما تقول " إننى قوية وقادرة على النفاذ والانتشار، وأن عملى مستمر، وكتاباتى مستمرة، وتربيتى لأولادى مستمرة، وإدارتى لحياتى سهلة، وبعد ذلك فإن العشق يملؤنى، أجل يا حبيبى أنا قوية بالقدر الذى لن تتخيله أبداً " السيقان الرفيعة للكذب، ص ٧٦

بل الأعجب أن لحظة الانكسار التى يريدها لها بعد الطلاق مثلما حدث مع طليقته الأولى، والتى من وجهة نظره " خسرت كثيراً " لأنها " فى الوقت الذى تسقط فيه وتدمر، فأنا أبنى وأعلى فى نفسى مكانها وبينها، لتشعر بالندم، فقد أخذت منها كل شىء " على حد قوله ص ٧٦، أما هى فلن يحدث لها هذا، فهى قوية وقادرة على الاستيعاب والاستغناء دون أن تحتاج لأحد أن " يربت على كتفها أو أن تتصنع بابتسامة شكر بلهاء ". فهو الذى سقط كما تخيلت هى، وأيضا هو الذى انكسر، ألا يكفى تلك النظرة التى رأته عليها، فها هى تراه فى نفس المكان والذى توهم أن يراها فيه ـ مثلما حدث مع زوجته الأولى، " تراه يجثو فى القاع نفسه الذى كنت رتبت أن تتركنى فيه وحدى، وأرى ذلك العذاب فى عينيك وأنت تخبرنى بأن أمك ما عادت تطيق البنتين وأنها سبتهما بأمهما " ص ٧٦.

هذه القدرة على الصمود بمفردها، والاستغناء عنه جعلتها تصر على أن تجتثه تماماً من داخلها، فهو لم يكن سوى" نتوء خبيث " كما أن قرار الاجتثاث لم يكن بينها وبين نفسها - فى لحظة غضب وضيق - من فعلته الخيانة، وإنما اتخذته على الملأ، خاصة الأصحاب الذين حاولوا أن يحلوا المشكلة لكنهم فشلوا وفرحها لهذا الفشل، كل هذا يؤكد أن قدرة المرأة فى سبيل خلاصها من السلطة البطريركية ليس لها حد حتى لا تكون ذليلة، بل قوية وقادرة على الخروج من البراثن والأخاديد، والسيقان الملتوية دون جروح أكثر، بل تُعلق فى تحد أنها سوف " أخرجك من داخلى دون أن تأخذ شتاتى وتمزقى، دع كل شىء مكانه، فأنا قادرة على التكوّن دائماً " ص ١٧ .بعكس طليقته الأولى التى " أخذ منها كل شىء" ص، ٧٩- ٨٠. حتى هذا البكاء الذى تختلى بنفسها فيه، لم يكن حُزناً عليه بقدر ما هو لإخراجه من داخلها، أو كما تقول " سأبكى طويلاً لأخرجك من حياتى التى أضحت منك، وأستخلص روحى الضاربة فى أرضك، وربما أجتثك كثيراً من أنسجتى التى فاضت منك " ص ٩٦.

٣-٢

المفارقة الواضحة بين حالة التماهى التام بين الطرفين (هى/ ومجد) حتى صارت كما تقول" أقدارنا معًا مجدولة، فلا تقاوم أو تموت، ما زلنا الكائن نفسه ذى القلب الواحد والجسد المتسق والعقل الجميل، ومازال الأصحاب يعرفوننا معًا، والأماكن تتقبل ثقلنا وتشابكنا، والوقت يندغم ليمر علينا ومنا وفينا بنفس الخاصية والمقدار " السيقان الرفيعة للكذب، ص ٧٨

حالة التحرر من تلك الأخاديد والنصال التى لم يعد فى قلبها موضع لرتق، والتى تشحذ لها الهمة للخلاص الذى لا عودة فيه، صارت أكيدة، وهى التى كانت من قبل " عندما تأخذنى مشاغلى، أفتقده بشدة" ص ٥١ حيث وصل الشوق إلى أقساه، إلى أن صار الاتصال لمجرد سماع الصوت، وحتى لو كان عبر الأنسر ماشين، " رغبة أكيدة ومجنونة فى سماع صوته " ص ٥٢. فجاءت حالة التحرر خلاصًا لتلك السيقان (الخيانة) الدميمة والرفيعة التى اختلقها ونسجها بل وغرس نصالها فى قلبها، والتى لم تكن فى النهاية إلا مجرد وسيلة ضده " تجرجره بعيداً عن قلبى " كما تقول. حتى تستطيع امتلاك ذاتها وروحها.. والرجوع إلى الوجود القديم، الذى كانت عليه، والرجوع إلى القلب الذى لم يكن قد بدأ هذا المحب ـ كما ظنته ـ عارس أكاذيبه الملتوية. واستطاعت أن تستعيد ذاتها وقلبها. حتى وصل بها الأمر إلى أن صار ـ هو ـ من وجهة نظرها، فعلاً ماضيًا فى حياتها، وصفته بأنه " انتهى"،هذا الانتهاء الذى آقرته له جعلها " لا تبكى " أو تعترف أساسًا أنه كان موجوداً " ص ٢٣.

لحظة فارقة التى عاشتها بين استعادتها لذاتها والعودة إلى الوجود القديم "، لدرجة أنها صارت تشعر بحيوية الأشياء، ونبضها، بل تشعر بكل الشفافية والاتساق. فها هى تقول

" أحب الرمال فهى تعلمنى الرقص والركض، والشهرة، آغمض عينى، وأنا أنغرس فيها بسهولة وأرفع قدمىّ بسهولة،(.....) ربما أنا حبة رمل صافية، وأنت النهر العاتى، فهل تظننى قادرة على عرقلة سريانك فى اتجاهات لا أعلمها، سوف تجرفنى لتصل إلى مبتغاك.

أعلم أنا ذلك، ولذلك فها أنا أعود إلى محيطى الحيوى، الرمال الصفراء، أنا فيها، " ص ٢٤

يكشف هذا المونولوج قدرتها على استعادة ذاتها، وعودتها إلى وجودها القديم، لدرجة أن ذاتها التى كانت هشة فى مواجهته بل انزوت إلى ذرات، صارت قادرة على تحديه والوقوف أمامه فهى مع علمها بأنه " نهر عاتى " فإنها ـ صارت ـ لديها القدرة على عرقلة (سريانه). ومن ثم سوف تعود إلى محيطها الحيوى. هذا العالم الآثر الذى تفضله والذى تبتعد به عن تلك الخانة التى أرادها لها (خانة البيزنس)

***

يبدو أن الرجل والذى يمثله ـ هنا ـ مجد يحاول أن يترك المرأة وهى خاسرة وهذا ما فعله مع زوجته الأولى، التى خرجت من حياته دون أن تأخذ شيئًا معها. أما ـ هنا ـ (فبوبى) وهو الاسم الذى يحلو له أن يناديها به، هى التى تُصر على أن يخرج من معركته خاسراً مثلما أفقدته (ذاته)، تريد أن تترك صورة أخرى " مشوهة"، غير تلك الصورة التى عشقتها وكانت سبباً للعشق. ومن ثم تلح على وصفه بـ " الكذب "، وتكرر هذه التيمة، وكأنها بتكرارها تريد أن توصل له رسالة مفادها أن تلك الحيل التى اختلقها إلى جانب قدرته على التمثيل هما اللذان أنهيا حياتنا. فهى كانت من الممكن أن تحتمل الكثير، أليست هى التى قادته، واقترحت عليه أن يتزوج أخرى ـ بديلة عنها ـ تحل محلها فى كل شىء، غير أنها/ ذاتها لم تحتمل الكذب والخيانة. ونظير هذا الغدر وتلك الخيانة كما تقول سوف

(تسجنه فى الكلمات)، حتى يتحمل لعنة الخيانة، كما تشوه صورته حتى يكون دميمًا عندما يقرأه أحد؛ فالصورة التى تكرس لها فى النص أن يظل " دميمًا خائنًا " وتتمنى أن تظل " صيرورة الصورة حتى مع اختلاف العصور والسنين " ص ٢٨.

٤-٢

كما أنها رفعت غلالة العشق عن عينيها لترى صورته الحقيقية، مقارنة بصورتها التى تأتى المقارنة فى النهاية لصالحها، فهى ذات ثقافة تراكمية، وهو سطحى، وهى تعتصر أفكارًا وأيديولوجيات وهو لا، وهى تتواصل معه بالحوار، وهو لا يستدعيها ولم يقدر.. بل تصل فى نهاية المقارنات إلى أنها أكثر ذكاءً وثقافة منه. فذكاؤه لم يستعمله إلا فى محاولة تدجينها، وتنجح هى فى جعله (مشروعًا كتابيًا)، ينتهى بانتهاء النص بكل بساطة.

الصورة الأخرى التى تحاول أن تعكسها عليه أنه برجماتى/ أنانى، يؤمن بـ (البيزنس)، فزواجه منها لم يكن فى النهاية إلا لتقوم بدور المربية " للبنتين " إثر زواج فاشل سابق، ولما رفضت، على الفور يفكر فى الزواج من أخرى يريدها " طيبة وطائعة ". كما أن صراعهما الدائم كان بسبب رغبته فى أن تتخلى عن مشروعها الإبداعى. فى حين أنها تصر عليه وأن الكتابة بالنسبة لها " حياتى. وبدونها لن أكون أبدًا، بل سأتحول إلى كائن عدوانى وتافه ومريض " (ص ٦٦). فهى ترى فى نفسها أنها لا تصلح لكنَّ تكون (سوى كاتبة) " فالنساء كثيرات يصلحن أن يكن أمهات وزوجات، ومع هذا فهو يصر على رأيه، لكنها ترفض... ويتم الطلاق "

الصـورة الأخيـرة التى تحـاول بـهـا السـاردة إظـهـار مـجـد، هـى صـورة الـرجل بـكـل مـا تـحـمـل مـرادفـة الـرجل من دلالات الـتـفـوق

... النص،

... مـحـاولة

... ية) كما

... فها، بل

مجـرد إقناعه بتفوقه، حتى أنه صدق ما تحاول خداعه به فصارت ـ من وجـهـة نظـره ـ التى يرتـضـيـهـا " إمرأته المنشودة الهادئة، المطيعة» والتى تثبت تفوقه الذكورى ومن فرط قناعته بتفوقه ـ الذى أوهمته به ـ خاصة بعد أن استلذت (اللعبة)، وأخذت فى تكرارها بتلقائية مما زاده قناعة بـأن يثور " لأتفه الأسباب"، وزيادة منـهـا فى إثبات/ تأكيد ظنه " تصمت وربما تنكمش " وتتمادى فى خداعه وإشعاره بتفوقه، بما يصل إليه من شـعور بأنـهـا " بتـخـاف منه جداً " وتزيد فى إحكام حبكتها ببعض الدموع الأنثوية التى تشعره بضعفها أمام قوته. ومن جـراء مـا تـقـوم بـه من حيل وأحـابـيل لخـداعه، يسقط فى الفخ الذى نـصـبـتـه له على غرار مـأزق " سيقانه الرفيـعـة " فـيـسرع فـى " إلقاء المـواعظ، ومـا يـنـبـغـى أن أفـعـلـه أو أتـجـنب حـدوثه، لأن ذلك يضـايـقـه " ص ١٣.

ومـحـاولة منه لإثبات هذا التفوق الذكورى الذى يتباهى به، يسقط من خلال شروعه فى خيانتها مع" حسنـاء " صديقـتـهـمـا المشـتـركة. فـالخيـانـة من وجـهـة نـظـره لم يـكـن لـهـا مـبـرر إلا إثـبـات هـذا الـتـفـوق الذكورى عمليًا. هـكـذا ببـراعـة شـديـدة، وحـرفـيـة فـى نـصـب الـشـراك،

استطاعت الساردة أن تجرده من كل شيء، حتى أضحى صورة ـ كما أرادت ـ " دميمة " في نظر كل من يقرأ هذا النص. والذى " قرأ هو نفسه، جزءاً منه.. وحاول أن يرد، لكنه فشل " ص٧٥.

ولم يجد ما يقول سوى أنه " لا يستطيع أن يبتعد عنها".

٣–١

تختلف لطيفة الزيات عن عفاف السيد، فبرغم أن كلتيهما تكتب عن ذاتها فإن لطيفة سعت في" حملة تفتيش أوراق شخصية " إلى عكس الأحداث العامة على تاريخها الشخصي مثلما فعلت من قبل في " الباب المفتوح " عام ١٩٦٠، إذ اتخذت من مسارات الأحداث الكبرى التي مرت بها في حياتها رابطاً لاكتشاف ذاتها، والتحام هذه الذات الفردية بالتاريخ الجمعي.فتتخذ من عام ١٩٧٣ لما يمثله هذا العام للكاتبة على المستوى الشخصي من نقطة فارقة، حيث يشهد هذا العام موت أخيها عبد الفتاح والدكتور طه حسين ومن قبلها موت زوج أختها محمد، إلى جانب الحدث الأهم هو انتصار السادس من أكتوبر ١٩٧٣.

فإذا كان هذا العام قد شهد مجموعة الهزائم على المستوى الشخصي، فإنه على المستوى الجمعي يُمثل قمة الانتصارات، لذا يكون دافعاً لديها وباعثاً لكتابة هذه المذكرات، حيث كما تقول " لو لم يكن ٦ أكتوبر ١٩٧٣ لما شعرت بالرغبة في كتابة هذه المذكرات أو بالرغبة في أي شيء ثانٍ " حملة تفتيش، ص٦٧.وقد ذكرت زينب العسال إدراج هذا العمل تحت نوع " رواية السيرة " لما يحققه هذا الشكل الجديد في الكتابة من القدرة على التواؤم بين الذات

والقضايا القومية، التى لم تنفصل عنها ذات الساردة، وهى تحكى عن أخص خصوصياتها " تجربة الطلاق " وأثرها المعنوى على ذاتها ومسارها، فتقول زينب العسال فهذا النوع " يتواءم مع تجربة الأستاذة الجامعية والمثقفة المبدعة والمرأة المهمومة بقضايا وطنها ومشكلاته، فجاءت الأوراق تمثل الهم العام والذات الجمعية، وتحقق الذات – دائماً

– ما

ود " حملة

تفتيش.. أوراق شخصية" بمثابة " سيرة حياة.. سيرة كتابة فى آنٍ واحد " كما تقول فريال غزول(٢٩)، حيث انقسم النص إلى جزءيْن حمل كل منهما تاريخًا مميزًا. الجزء الأول حمل " ١٩٧٣ " وهذا أطول نسبيًا من الجزء الثانى الذى حمل تاريخ ١٩٨١. وهذا يشير إلى أن الساردة برغم مآساتها لكن الذى كان يشغلها هو القضايا الوطنية، فذاتها وجدتها عندما تحقق النصر، لا التى ضاعت بفعل الطلاق والمعاناة.ومن ثم بعد النصر يحلو لها تذكر طفولتها كاملة، لذا كانت الجزء الأول الذى حمل ١٩٧٣بمثابة سيرة ذاتية غير مكتملة. حيث حوى طفولة الساردة فى دمياط وذكرياتها فى البيت القديم، وحكايات عن الجد ومراكبه على شواطئ دمياط التى كانت ترحل إلى الشام. وانتقالات الأب إلى أسيوط والمنصورة والقاهرة، ثم وفاته فى أسيوط والعودة مرة ثانية إلى دمياط. وذكريات من البيت والسراديب أسفل البيت وأعلى السلم.. حكاية زواجها وطلاقها بعد زواج دام ثلاثة عشر عاماً ونكسة ٦٧ وتنحى عبد الناصر ثم

وفاته. وكذلك موت أخيها عبد الفتاح الذى تأخذ من الكتابة عنه وعن ذاتها وسيلة تدفع بها الموت عنه.

أما الجزء الثانى المعنون بـ١٩٨١ وهو ينقسم أيضًا إلى جزءيْن فحمل الأول منه عنوان: من كتابات كتبت فى سجن القناطر الخيرية سنة ١٩٨١وجاءت مبوبة فى عنصرين (١،٢) والجزء الثانى مستقلاً بعنوان " حملة تفتيش " وبعنوان فرعى " سجن القناطر ١٢ نوفمبر ١٩٨١" وفى الجزءيْن الأول والثانى تحكى فيهما عن تجربتها فى السجن بعد إلقاء القبض عليها بعد صدور أمر التحفظ من السادات فى حق ١٥٠٠ من معارضى كامب ديفيد.. وتنقلاتها بين سجن طرة وسجن الحضرة وسجن القناطر. بل إنها تستدعى من الذاكرة تجربة أخرى من تجارب السجن التى مرت بها فى مارس ١٩٤٥ بعد إلقاء القبض عليها هى وزوجها بتهمة قلب نظام الحكم داخل شقة فى الشاطبى.

وإن كانت حملة التفتيش التى تعرضت لها داخل سجن النساء فى القناطر قد جرت لها على مستويين " مستوى مادى يشير إلى حملة تفتيش واقعية تجريها إدارة السجن، ومستوى معنوى يشير إلى غوص الراوية فى أعماق ماضيها واستدعاء فترات من فترات عمرها بدت عند بداية الحدث جُزرًا منعزلة بعضها عن البعض ومتقاربة.. والحدث الخارجى أى حملة التفتيش المادية هو بالطبع الذى يستدعى الحدث الداخلى والتفاعل فيما بينهما تفاعل دائب "

٣–٢

كما تسعى لطيفة الزيات من خلال هذا النص إلى كسر" عزلة الذات دون أن تكسر الذات و كيف تتواصل مع الآخر دون أن

تتلاشى فيه؟! " (٣٠) على حد ما تراه فريال غرول فى عمل لطيفة وهذا ما حاولت استثماره بشكل جيد من خلال المذكرات حيث الاستناد إلى تواريخ لها دلالات وطنية وشخصية. فالجزء الأول الذى جاء تحت عنوان ٧٣، يتكون من أقسام تأخذ عناوين من أقسام أخرى هى (١٩٧٣، ١٩٦٣، ١٩٦٧، ١٩٥٠، ١٩٦٢، ١٩٦٧) والجزء الثانى حمل تاريخ ١٩٨١. أخذت هذه التواريخ دلالات عامة وفى ذات الوقت أكسبتها لطيفة الزيات دلالات شخصية أى أنها تريد مزج الخاص بالعام". فموت الأخ عبد الفتاح يتزامن مع عام النصر ١٩٧٣ وهو عام اكتمال الذات المصرية بالنصر بعد الهزيمة فى ٦٧. وهى محاولة من الراوية الاستقلال عن أخيها بمحاولتها إكمال سيرتها الذاتية " (٣١)

كما أن الحدث الأساسى الذى ألهب الحس الوطنى لديها هو حادث كوبرى عباس١٩٤٦.

" بحر من الشباب يتماوج على كوبرى عباس ١٩٤٦، والشابة التى وجدت الملاذ فى الكل قطرة من البحر. الفرح الشرس هى والقوة العارمة الفاعلة، والأنا هى الأنا. والمعنى لأننا نحن بحر من الشباب يتناغم على كوبرى عباس " ص ٦٥

تتحول الذات الفردية إلى نحن من خلال الانصهار فى الجماعة فتتشكل بذلك ملامح شخصيتها فى إطار سياسى عبر علاقاتها بالكيان الجمعى،فترصد تجربتها من خلال الربط بين العام والخاص كما يشير عنوان السيرة الذاتية، الذى يجمع بين حملة تفتيش وأوراق شخصية وبين الوطن والمرأة وهذا ما تدركه جيداً لطيفة فى

المذكرات. حيث تقول " النقطة الرئيسية من جديد أننا لا نتوصل إلى ذواتنا الحقيقية إلا إذا ذابت الذات بداية فى شىء ما خارج عن حدود هذه الأنا الضيقة " ص ٨٥

وبذلك لا تكتسب ذات لطيفة/ الساردة وجودها وفاعليتها إلا من خلال تفاعلها مع أحداث معينة. فيوم وفاة عبد الناصر تقول:

" وقفت فى شرفة بيتنا أطل على تجمع من نساء يولولن، يلبسن السواد، ومن رجال ذاهلين، وأطفال يصرخون صرخات طويلة تنعى عبد الناصر، وهم يشقون الصدور، وطفرت الدموع إلى عينى وأنا أقول بصوت مسموع لا يحق لفرد أيًّا كان أن يُيَتّم شعبًا ".ص ٨٤

***

هذا الإحساس والشعور بالانغماس فى الكل، لازمها منذ طفولتها، فهى لم تنس يومًا ما حدث لها فى روضة أطفال المنصورة، حيث الفتى عارى الساقين فى البنطلون القصير. عندما لاحظ عزلتها وأنها تقف منزوية خارج الحلقة.. وما كان يطل من عينها من استغاثات ونداءات له بأن يمد لها يده، وهو ما أدركه الطفل فى النهاية.

" وفجأة وجدته يسحبنى من يدى إلى داخل الحلقة، وهو لم يزل يتغنى بالمقطع الموسيقى الذى يكمله الجميع. وأسلمت يدى الأخرى إلى البنت المجاورة، وانكسرت غربتى، وتحقق ما أردت دائمًا ومازلت أريد: أن أصبح جزءًا من الكل وانطلقتُ منتشية أغنى بأعلى صوتى مع الكل أغنية الكل ". ص ٤٩ – ٥٠

فى ظل الانغماس فى الكل/ الجماعة " يذوب إحساسها بجسدها كأنثى" فى ظل الوطن فمشاركتها فى الحركة الوطنية تحجب

إحساسها بأنوثتها و" لم يعد جسدها يربكها، لم تعد تشعر أن لها جسداً، نسيت أنها أنثى على الإطلاق " حملة تفتيش.. ص ١٥٠

بل هذا البعد عن الأنا والتحول إلى الآخر يظهر فى استخدام الضمائر... فالمقطع السابق تعتمد فيه على ضمير الغائب وكأنها تريد أن تعمل مسافة سردية بينها وبين ذاتها.. لا تريد أن تلتصق بها. بقدر ما تنفصل عنها لتلتصق بالآخر. فلا يتحقق لها وجودها كأنثى ودخولها عالم المرأة إلا من خلال التصاقها بالجمهور ـ الذى تخاطبه فى المقطع السابق بضمير الغائب حيث " الناس تعيد صياغتها تمدها بقوة لم تكن لها أبداً، بثقة لا حدود لها، ترفعها على الأكف كالراية تنصبها مفكرة وزعيمة وتحيلها إلى أسطورة.. إنها أنثى على الإطلاق" حملة تفتيش..ص ١٥٠

فلحظة ميلادها الحقيقية لا التى سجلتها " فى ٨ أغسطس ١٩٢٢ " وإنما ولدت من " عباءة الوصل الجماهيرى، ومن الدفء والإقرار الجماهيرى، تحولت من بنت جميلة تحمل جسدها الأنثوى وكأنما هو خطيئة، إلى هذه الفتاة، المنطلقة، الصلبة، قوية الحجة التى تعرف كيف تأنس للجماهير المقرة وكيف تتصدى لرفض الجماهير وتمسح عليه "ص١٥١

الصورة التى تريدها ـ وكانت ـ أن ترسخ فى ذهن الناس، ليست الأنثى الجميلة وإنما الفتاة المنخرطة فى العمل السياسى والنضال، حتى أنها رفضت الزواج من الرجل الذى أحبته وتزوجت من زميل العمل السياسى، حيث الزواج بالرجل الأول " يحرمها من العمل السياسى الذى آمنت بضرورته " ١٥٢، فكانت من أجل هذا عند الناس " المناضلة الأخلاقية الجادة الملتزمة " صـ ١٥٢

حتى عند طلاقها من الزوج الأول فى عام ١٩٦٥ والذى استمر ثلاثة عشر عامًا والذى مثّل لها جراحًا غائرة عندما تحدث/ تدهمها هزيمة ١٩٦٧ والتى تُحمّل نفسها مسئوليتها الكاملة تصرخ " يا إلهى كم تكاثرت علىّ السهام وأنا أُجرجر خيبتى نقمتى ورغبتى فى الانتقام، والكلمات فقدت دلالتها، كل الكلمات، ومعاناتى الفردية فى الماضى تتوارى خجلاً فى ظل المعاناة الجماعية.. ولا أعفى نفسى من المسئولية كيف لم أقل لا؟! كيف لم أجعلها أكثر فاعلية؟! "ص ٧٨

بل تعكس صورة هؤلاء الجنود العائدين مخذولين بعد النكسة.. على صورتها فتصبح هى والجنود كيانًا واحدًا كأنها كانت معهم فى المعركة:

" أنا الجندى مُستشهدا لا يعرف من أين واتته الخيانة وأنا الجندى العائد عاريًا فى لفحة الشمس عبر صحراء سيناء وأنا مثار الشجن وموضع التندر، كل نكتة يتداولها الناس تصيبنى كالسهم فى قلبى... " حملة تفتيش... ص٧٨

هذا المنولوج الذى يؤكد حالة التباس/ توحد بين ذاتها وذات الجنود، تشير إلى حالة انغماس الذات الفردية مع ذات الكل. الذى هو الوطن. حتى فى أزماته، لا تتنكر وإنما تُلقى بالمسئولية على عاتقها. وهذا ما نرى نقيضه يوم نصر السادس من أكتوبر... فعلى البرغم من هذا التاريخ يشهد وفاة أخيها عبد الفتاح فإنها تقاوم وفاة عبد الفتاح بالكتابة/ فيحيا حياة جديدة هى النصر فلولا ٦ أكتوبر ما شعرت بالرغبة فى كتابة هذه المذكرات "

فالنصر جاء ملاذا لها فقد أنقذها " من بعض الحفر الفردية التى ترديت فيها ومن كل الهزائم السياسية التى نكبت بها مصر ونكبت بها بالتالى " ص٩٧

٢- رواية السيرة الذاتية وأدب الغربة/ المنفى:

-١-

ثمة حقيقة راسخة فى وجدان كثير من النقاد، مفادها أن رابطًا يجمع بين ما يكتبه الأدباء فى الغربة والقصّ السيرى، هذه النتيجة التى استخلصها النقاد، لا تقتصرُ على الأدب الحديث وحده، بل أقروا بوجود جذور لها فى الأدب القديم، حيث يرى الدكتور محمد مصطفى بدوى أن الحنين إلى الديار " يشغل حيزًا غير ضئيل " (١) فى هذه الأعمال.

وفى الأدب الحديث تتردد أصداء القص السير ذاتى فى النماذج التى كتبها أدباء فى الغرب. حيث ترددت مثل هذه الأصداء فى المحاولات الأولى شبه الروائية التى عرفها القرن التاسع عشر، أمثال محاولات رفاعة الطهطاوى فى " تخليص الإبريز فى تلخيص باريز " عام ١٨٣٤م، هذا الكتاب الذى سجل فيه " الطهطاوى " مشاهداته فى باريس أثناء تواجده مع البعثة إمامًا لأعضائها وامتدت أيضا إلى" الساق على الساق " لأحمد فارس الشدياق. وبالمثل محاولة على مبارك فى " علم الدين "، وإن كان على مبارك اختار اسمًا لبطله، لكنَّ النقاد ربطوا بين هذا البطل، وبين شخصية " على مبارك " ذاتها.

ومع بداية القرن العشرين ظهرت هذه الظاهرة بصورة جلية على يد هؤلاء المبعوثين، الذين سافروا إلى أوروبا وخاصة فرنسا أمثال

طه حسين فى " أديب " وهيكل فى " زينب " ١٩١٢، والحكيم فى " عصفور من الشرق " ١٩٣٨، ويحيى حقى فى " قنديل أم هاشم " [illegible] القرن [illegible] للتعبير [illegible] ا مثلما [illegible] " فى " [illegible]

الشىء المهم أن تجربة المنفى ذاتها والتى تحمل من الخصائص (الإيجابى والسلبى)، كانت عاملاً مهمًا ـ على البرغم من قسوتها وضراوة وطأتها ـ فى تفخيم الذات، وإمعان رؤيتها للأشياء وللإنسان من منظور آخر منظور بعيد (٢). ولم يقتصر الأمر على الجيل الأول من الروائيين، وإنما امتد إلى الأجيال اللاحقة فنرى ملامح القص السير ذاتى فى أعمال فتحى غانم " الساخن والبارد " ١٩٦٠، وعبد الحكيم قاسم فى " قدر الغرف المقبضة " ١٩٨٢وبهاء طاهر فى " الحب فى المنفى " ١٩٩٥، وجميل عطية إبراهيم فى " والبحر ليس بملآن" ١٩٨٥، و" أوراق سكندرية " ١٩٩٧.

اللافت فى هذه الأعمال أن معظم أصحابها كانوا فى حالة غربة (طواعية) إما بالدراسة أو بالعمل باستثناء " بهاء طاهر " الذى كان منفيًاَ وإن كان (اختياريًا)، حيث ظروف سياسية أبرغمته على الغربة. ومن ثم فالوصف الذى يستخدمه الباحث بأنها روايات غربة وليست منفى. لأن النفى خاصة القسرى، أشد وطأةً على النفس.

وقد أرجع الدكتور أحمد درويش جنوح كثير من روايات الغربة إلى منابع السيرة الذاتية، هو بمثابة إثراء للمادة الخام بمعطياتها في عملية تبدو وكأنها عودة للجذور، من خلال اشتداد البعد المكاني الذي قد يثير مخاوف انقطاع الصلة مع الجذور أو انقطاع المرجعية التي يستند إليها الكيان الإنساني في تماسكه واستمرار وجوده.(٤)

-٢-

لتجربة الغربة مذاقٌ خاصٌ عند الكتاب، فالكلُّ يحاول أن ينسى مرارة الغربة وقسوتها أيًّا كانت دوافعها عن طريق اجترار ذكريات الوطن بل واستحضاره، إنْ لم يكن استحضاراً كُليًّا، فهو استحضار عن طريق الكتابة أو على الورق. ويرى بهاء طاهر أن تجربة الغربة (يقصد تأثيرها)، ومعاناته منها سرّ المعاناة، هي التي جعلته قادراً على التعبير عنها بشكل خاص.كما أنه يعترف بأن " تجربتي الشخصية لعبت بالتأكيد دوراً في كتابة هذه الرواية " (٥)

أدب الغربة ـ واستعادة الذات/ الهوية:

لا تغدو علاقة المنفي بذاته أشبه بالمرفأ الذي تستكين عليه الذات، أو تلتقي فيه بنفسها. فذات المنفِيّ مطاردة دائمًا، تشعر بحالة توجس، قلق، ومن ثم تحاول أن تستقر أو على الأقل الشعور بالاستقرار، ولا يتأتى لها هذا إلا بعد أن تشعر بزوال حالة المطاردة التي كانت عليها، ولا يتحقق لها هذا إلا في الغربة، برغم أن الغربة نفسها هي مطاردة، لكنها أقل وطأة من الشعور بالمطاردة والاغتراب داخل الوطن لذا يسعى – دائمًا – المنفِي لاستعادة أو على الأقل استرداد هذه (الذات) المطاردة بشتى الأساليب، وأقلها استعادتها

عبر الورق عن طريق البوح، حيث تتجلى (الذات) فى أصدق صورها، بما فيها ذات الوطن، حيث البُعْد المكانى " يساعد على رؤية الأشياء بأكثر موضوعية ".

هذه الرؤية الأكثر موضوعيةً هى التى تساعد المنفِي بصفة خاصة أن يُحدِّد علاقته سواء بذاته أو بوطنه بعدما يكون قد تحرر من "

انفعا ... " (٦) بل

يتماد ... ثل محمد

ديب ا ... (٧).

المسافة المكانية التى يَخلقها المنفَى للمنفِى تُسهم هى الأخرى بخلق مسافة (زمنية) كافية لاستعادة الماضى، ومواجهته فى المرآة، حيث الإنسان لا يستطيع معرفة ذاته إلا بالآخر على حد تعبير إدوارد سعيد (٨) هذا الآخر لا يتوفر إلا بالبعد المكانى، والتحرر من البراثن التى تتعلق به من الضغوط سياسية، واجتماعية ونحوهما". ليعرف هذه الذات.. لذا تلح على المغترب - دائمًا - صورة الوطن والماضى خاصة (الطفولة) كأشياء مفقودة يجد فيها ذاته بصورة أوضح مما كان فى هذه المطاردة.

يُعبر " حليم بركات " عن صورة الوطن والطفولة اللتين تلحان عليه فى المنفى باطراد تأكيدا على حالة الاستعادة لأشياء مفقودة فى الوطن نفسه، فالوطن الذى طُرد منه خاصة إذا كان النفى قسريًا " يراه فى المنفى " فردوسًا مفقودًا " وكان من قبل ذلك " جحيمًا " يقول حليم " فى المنفى أجد شجرة الوطن تغرس جذورها عميقًا فى داخلى، فانتقل ذهابًا وإيابًا من خلال التداعى النفسى، وعلى أجنحة

المخيلة بين الكهولة والطفولة وبين مدينة أمريكية هى واشنطون وقرية سورية هى (الكفرون) كل ذلك فى مناخ نفسى تأملى متوتر معًا، وفى زمن محدد هو بضعة أيام. انتقل بين المهجر والوطن، كما تنقل السندباد من جزيرة، وأبحث عن جذورى ضائعًا كـ (يولسيس) مستنطقًا التاريخ السحيق كجروح الإنسان ومستعيداً طفولتى متحرراً من متاعب المنفى " (٩)

البحث عن الجذور واستعادة الطفولة هما جل غاية المنفى، فكأنه باستعادتهما - عن طريق الكتابة - تحرّر من وطأة المنفى، ومن جانب آخر نرى فى محاولة استحضار الطفولة والبحث عن الجذور فى كتابات المنفيين، هى نوع من المقاومة، لا لشىء سوى المنفَى ذاته، فكأنه لا يريد أن يثبت لنفسه الفشل مرتين، الأولى فى الخروج من الوطن، والثانية فى عدم قدرته على تحمل وطأة المنفى ذاته. فهاتان الوسيلتان نوع من الحمولات الدفاعية ضد الفشل، والعجز اللذين يخشاهما فى المنفى، لذا يحاول أن يتمسك بهويته من خلال العودة إلى الجذور، والتذرع بالأمل من خلال فكرة الطفولة المستعادة.

وما يعضد من الرأى السابق، ما يطرحه إدوارد سعيد حول علاقة المنفِى بوطنه، فيقول فى هذا السياق " النفى أساسًا يعتمد على وجود حب الوطن الأصل، وارتباط حقيقى به إذ هو غربة فُرضت على الإنسان ولا يمكن الخلاص منها " فالمنفى مقتلع من جذوره وتربته، وماضيه " (١٠).هذا الشعور بالاقتلاع الذى يخايل المنفِى لـ (جذوره وتربته وماضيه) هو الذى يجعله أكثر إلحاحًا على استعادة الماضى، تأكيداً للهوية، وإثباتًا للذات بأنها ما زالت حية لم تنقطع بتاتًا.

على كلٍّ فلتجربة المنفى/ الغربة برغم ضراوتها، وقسوتها، لكنها تُضفى الكثير من الخصائص المتضافرة ما بين السلب والإيجاب على رؤية المنفيين للعالم، والإنسان، والأشياء، فالمنفى ينظر للعالم أجمع " باعتباره أرضًا غريبة " (١١). إضافة إلى ما يقوم به " المَنْفَى " ذاته من تكثيف رؤية المنفِىّ بأهميته الشخصية، فتنضم ذاته، ويتحول منزل الأسرة المتواضع فى ذاكرته إلى قصر منيف.

والاستعادة لا تتأتى إلا من خلال ذاكرة قوية، فإذا كانت الذاكرة " memory هى قدرة النفس البشرية على الاحتفاظ بالتجارب أو الخبرات السابقة، واستعادتها، أو هى القدرة الحافظة التى تحفظ ما تدركه القوة الوهمية " من معايير غير محسوسة موجودة فى محسوسات جزئية (١٢)، فإنها عند المتغيبين أو المبعدين والمنبوذين بصفة خاصة، " تصبح تلك القدرة الحدية، والقوة الحافظة التى تستدعى – أو تسترجع وتستعيد – كل ما مر بها من تجارب وخبرات أو ما عاينته من مُشاهدات، أو صور، أو سمعته من أحاديث أو حوارات فى ذلك الوطن المبعد والمقصى من خلال تلك اللغة التى يقابلها المرء فى المهد على حجر أمه ثم يفارقها عند باب القبر، يستطيع أى إنسان أن يسترجع الماضى " (١٣).

هل هناك اختيار متعمد من الكُتاب للتعبير عن تجربة المنفى، بشكل محدد سلفًا مثل"رواية السيرة الذاتية ". البعض يرى وخاصة فى ظل اطراد مرويات المنفى واتخاذها شكل السيرة – أن الشكل يفرض نفسه، وهذا غير صحيح – فمسألة الشكل الذى يُعبِّر به الكاتب قد تأتى آخر شىء يفكر فيه، فالمسألة أقرب لأن تكون نتاج

لوعى الكاتب بتقنيات السرد الروائى هذا الوعى وتلك المعرفة بتقنيات السرد الروائى قد تجنح عند بعضهم إلى محاولة التمرد والثورة على أشكال بلاغية ثابتة، والخروج من أشكال سردية مطروقة، حيث حاجتهم إلى أشكال (غير مألوفة) ليست أقل من حاجتهم إلى أوطان بديلة (عبر مخيلتهم) أقرب لأن تكون.

-٣-

" الحب فى المنفى " والذات القلقة.. الباحثة عن مرفأ:

فى الحب فى المنفى " لا يعكس " بهاء طاهر " تجربة المنفى/ الغربة على ذاته وحدها، وإنّما يُقدِّم أكثر من ذات تُعانى مثلما تعانى ذاته مع اختلاف الظروف التى آلت بكل واحدة لهذه الحالة.

محاولة " بهاء طاهر " لتقديم ذات/ المغترب على الصحفى (المنفى نفيًا اختياريًا)، وموازته بذوات آخرين متغيرين مثل ذات " بريجيت شيفر". وذات " يوسف" الطالب المتزوج من " إيلين" وذات " بيدرو إيباينز" السائق المطارد من شيلى. ما هى إلا محاولات لتقليل أثر الغربة على ذاته حتى لا يشعر أن البطل/ الصحفى هو الأوحد فى غربته، إضافة إلى استخدامهم كتقنية لتقديم أشكال من أسباب النفى المختلف عن سبب نفيه هو. حتى لا يحصر النفى فى دوائر السلطة فقط.

العجيب أن السارد ينجح فى جمع هذه الذوات الثلاثة بروابط، من خلال ظروف العمل ثم الحب كما فى حالة " بريجيت شيفر" التى لا يتورع منذ بداية الرواية أن يصف لنا مشهد اللقاء بينهما فيقول:

" كنت قاهرياً، طردته مدينته للغربة فى الشمال، وكانت هى مثلى، أجنبية فى ذلك البلد، لكنها أوروبية، وبجواز سفرها تعتبر أوروبا كلها مدينتها، ولمّا التقينا بالمصادفة فى تلك المدينة (ن) التى قيدنى فيها العمل، صرنا صديقين... " الرواية: ص٥

هكذا لا يخجل السارد فى أن يُقدم حالة الاغتراب والنفى التى يعيشها أبطاله، وعلى الأخص" الصحفى " مجهول الاسم الذى اغترب طواعيّة، نتيجة تبدل أوضاع ونظم أيديولوجية - أو بمعنى أدق أفكاره ومبادئه التى يعتنقها - لم يستطع أن يتأقلم مع الجديد، فكانت الترقية، مراسلاً للجريدة فى ذلك البلد (ن). وهى موازية للإبعاد. ومن ثم تبحث ذات المغترب عن أى شىء فى هذا (المكان) حتى تستطيع أن تقلل من وطأة الاغتراب. لذا كانت الألفة السريعة بينه وبين ذات المغتربة الأخرى بريجيت فيقول " صرنا صديقين ". هذه الصداقة التى تتحول إلى " حُبٍّ "، وهو بمثابة تعويض عمّا افتقده فى وطنه خاصة من زوجته " منار " التى كانت تداوم على وصفه بأنه " غاوى نكد " ص٧

لا يطول السرد حتى يقدم لنا المغترب الثالث " بيدروا إيبانيز "، الذى كان واسطة العقد بين" الصحفى وبريجيت " التى تقوم بدور المترجمة له فى المؤتمر الصحفى. الذى يأتى وصفه بأنه مؤتمر كغيره " فى دلالة فارقة. يحكى " بيدرو إيبانيز " عن تجربته والتى أصبح فيها مطارداً، يأتى الاسترجاع هادئًا على عكس حالة (بريجيت) " يعمل سائق تاكسى فى العاصمة سانتياجو.. فى بداية السنة كان يقف بعربته فى موقف التاكسيات أمام المحطة الرئيسية منتظراً

دوره، رأى شخصًا يخرج من المحطة وبيده حقيبة يتوجه نحو الموقف.. "]ص١٥

حالة المطاردة/ ثم الاغتراب التى يشعر بها " بيدرو إيبانيز " منذ أن تمّ تهريبه من شيلى على يد أصدقائه، تستمر حتى فى المنفى الذى لجأ إليه. مشهد النهاية للرواية يؤكد حالتى الاضطراب والخوف الدائمين اللتين وصل إليهما بيدرو، يقول السارد

"ولكننى أجلس لاهثًا، النهر أمامى ممر ساكن من الرصاص والمدينة كتلة رمادية من نقط رجراجة.. لكن صوتًا يخترق الصمت، صوتًا مقرورًا من البرد.. شبح يتدثر بمعطف يجلس إلى جوارى ويسألنى بصوت مرتعش:-

- هل تريد ؟!....." الحب فى المنفى.ص٢٥٤/٢٥٣

***

الحنين إلى الوطن " هو التيمة الأساسية التى تتكرر فى روايات المنفى، فى استرجاعاته يعود إلى الوطن هذه العودة ما هى إلا حالة حنين إلى الوطن. بعض المنفيين، خاصة الذين يكون نفيهم قسريًا، لا يريدون الوقوف عند ما يُذكرهم بالوطن، أو ما يُشعرهم بالحنين إليه، حتى عند السؤال عما يشعر به إزاء وطنه يلجأ إلى الهروب بإجابات غير مقنعة.

ذات المغترب تشعر بالاضطراب والحسرة إزاء السؤال عما يشعر به تجاه وطنه فعندما يتوجه إبراهيم بسؤال عن المنفَى لبريجيت ثم إلى الصحفى. نرى إجابتين مغايرتين عمّا بداخلهما.

" سألها إبراهيم بلهجة تكاد تكون مازحةً ألا تشعرين بالحنين للوطن ؟ فردت مبتسمة وهى تشير بيدها بحركة فاترة: على الإطلاق !

فالتفت نحوى وقال: وأنت ؟!

فرددتُ عليه بالعربية: أرجوك أن تتركنى فى حالى يا إبراهيم، ليس هذا هو ما ينقصنى الآن. ص٥٣

ثم يأتى السؤال مرة ثانية، من خلال توجيه السؤال لذاتيهما فى حالة انفراد ؛ ليعكس لنا مدى إلحاح الحنين للوطن على ذاتيهما. فإذا كانت الإجابات فى المرة الأولى جاءت مقتضبة، فإنها هنا، تأتى لتعكس حالة الشجن والحزن اللتين تخيم عليهما.

" وبينما تمدُّ لى يدها بفنجان القهوة سألتها هل أنت بالفعل سعيدة هنا كما قلتِ ؟ ألا تريدين حقًا العودة إلى بلدك ؟!فهزت رأسها تؤمن على كلامى، وكررت مثل تلميذة تحفظ درسًا، نعم أنا بالفعل سعيدة هنا، وأنا لا أريد العودة إلى بلدى.ثم نظرت إلىّ وسألتنى: وأنت ؟.. عندما سألك صديقك هذا السؤال رفضت أن تجيب فهل أنت سعيد هنا؟!

- لا، لست سعيداً هنا.

فكرت قليلاً قبل أن أردَّ ثم قلت وأنا أحك جبينى. ليست المسألة سهلة، أنا مثلك مُطلق، وأسرتى تعيش هناك، ولكنك صغيرة تستطيعين أن تبدئى من جديد لو رجعت أما أنا...لم أستطع أن أكمل فتوقفت، وقالت هى بعد فترة.

- معذرة، ولكنى لم أفهم شيئًا، ربما كان ما قاله صديقك صحيحًا، وأنت تجد سعادتك مع تعذيب نفسك.

- ربما... " الحب فى المنفى، ص٥٩

ما بين السؤالين سؤال إبراهيم وسؤال بريجيت، مع اختلاف الإجابات، فإن المتأمل فى صيغة السؤالين ومن بعدها الإجابة يشعر

بلوعة الحزن والحنين للوطن برغم دوافع الإبعاد. فإذا كان الصحفى يضطرب عندما يوجه له إبراهيم السؤال، ثم يعترض على الإجابة. فهذا الاضطراب وذلك الاعتراض يشيران إلى أنه سؤال إبراهيم ما يظهر

عيداً ". طليقته

وإذا كان يبدو ظاهريًّا ثمة انقطاع فى العلاقة بينه وبين وطنه، بسبب قرار الإبعاد، لكنَّ العلاقة متصلة عبر المكالمات التليفونية التى يجريها أسبوعيًّا بـ " خالد وهنادى "، وحرصه على إتمامها فى مواعيدها برغم ما يعانيه بعدها من حزن وألم من جراء التعبيرات التى بدأت تظهر على ابنه " خالد " أولاً ثم زوجته " منار ". فصار كل شىء يتغير، حتى أنه يُقر بحدوث التغيير " بعدما حدث فى لبنان كل شىء تغيّر " ص١١٧، بما فى ذلك العداء الذى بينه وبين إبراهيم الذى تحوّل إلى " مودة وحب".

أما حالة " بريجيت " فبرغم إقرارها بأنها على الإطلاق لا تشعر بالحنين، يحرص الراوى على تقديم مسوغات عدم الشعور بالحنين إلى وطنها. فهى لا ترتبط بأى شىء هناك، حتى أبوها يذكرها بـ" الفشل ". لذا لا تشعر بافتقادها لأية مشاعر لوطنها، لأنها – أيضاً – وجدت البديل/ الحب، فالمنفى الذى تعيش فيه قاومته بالحب.

كما أن حالة " الفقد " التى تتظاهر بريجيت بأنها لا تشعر بها، أو تقاومها بـ (البديل) تظهر منذ أول لقاءها مع هذا الصحفى بعد المؤتمر.

فجلوسها معه ثم بوحها له بسرها دون سابق معرفة يؤكد حالة " الفقد " التى نشعر بها فى الغربة، وما أن وجدت شخصًا يوازى غربتها أباحت له عما يثقل صدرها. وهذا ما حاول الصحفى معرفته، بإلحاحه " أرجوك مرة أخرى... لماذا تبوحين لى بهذا السر". ص٦٠.

ثمة حقيقة مؤكدة ظاهرة فى أدب المنفى/ الغربة، تتمثل فى كثرة الاسترجاعات، هذه الاسترجاعات تكون بمثابة نوع من " نستالوجيا الوطن " وحب الوطن " هذا الحب فى معظم الأحيان لا يظهر مباشرة خاصة إذا كان النفى قسريًا مثل حالة " بيدرو إبيانيز " أو حالة " يوسف " الذى يرفض مجرد العودة إلى مصر فكل همه... هو أن يتخلص من " إيلين " زوجته وحسب.

كما أن معظم هذه الاسترجاعات لا تعود إلى زمن قريب، وإنما تكاد تتماشى مع زمن (الطفولة)، كما تأتى كنوع من القص السير ذاتى. لاحظ استرجاعات الراوى " ابن الفراش " حتى وصوله إلى صحفى... وكذلك استرجاعات " يوسف " وأيضا استرجاعات " بريجيت " كلُّها تصبُّ فى ذات الزمن. زمن الطفولة.استحضار زمن الطفولة، وما يوازيه من زمن (البراءة والنقاء) ص (١٧٥- ١٧٦) يأتى بديلاً للمقاومة. مقاومة كل شيء. بدءًا من الذات نفسها التى تشعر بالقهر/ قهر المنفى، ولا تريد أن تظهر.

-٤-

قدر الغرف المقبضة.. واستعادة الذات المتشرذمة:

تختلف تجربة " بهاء طاهر " فى " الحب فى المنفى " عن تجربة عبد الحكيم قاسم فى " قدر الغرف المقبضة "، فى كون الأولى يشغل

فيها المنفَى حيزاً كليًّا في النص " الحب في المنفى " يمثل تجربة اغتراب كلى للبطل (الصحفى) عن وطنه مصر. أما نص " قدر الغرف المقبضة " فيمثل فيه المنفى جزءاً من التجربة التى يقدمها النص، جزءاً من تجربة حياة البطل التي يعيشها في الغربة.

ومن الاختلافات بين التجربتين في النصين، أن البطل في (الحب في الم ... ى وواجهه

في با ... تغير في
المفاه ... طل). في
حين أن البطل في " قدر الغرف المقبضة " منفى نفيًا طواعيًا، حيث البطلُ تلّقى دعوة للسفر من قسيس ألمانى لإلقاء محاضرات في إحدى الأكاديميات الألمانية لمدة أسبوع، وبعد انتهاء الأسبوع فضّل البطل البقاء.

ومع هذين الاختلافين، فإن هناك جامعًا يربط بين التجربتين. حيث البطلان استعادا ذاتيهما في (المنفى) فبطل " الحب في المنفى ظل يبحث عن الملاذ والحب المفقودين لديه، حتى يلوذ بهما، وما إن عثر عليهما في شخص " بريجيت" الباحثة هى الأخرى عن ملاذ (آمن)، حتى اكتشف في النهاية أنه لا يستطيع أن يُقيم علاقة (حب) ناجحة.

وبالمثل يستعيد بطل/ قدر الغرف المقبضة/ عبد العزيز ذاته المتشرذمة من ضيق الغرف وكآبتها في القرى والمدن على حد سواء، وإن كان هو أيضا يكتشف أن ذاته الهاربة من قبض الغرف الضيقة عليه، قد ألفت هذه الغرف، وصارت جزءاً من شخصيته وتكوينه.

وقد يجمع بين التجربتين وطأة الاغتراب والإحساس بالضياع والفقد، ومن ثم استحضار صورة الماضى وأشياء محببة بدءاً من الأماكن (لاحظ/ النهر والمقهى) فى " الحب فى المنفى " وضآلة (الغرف) ورثاثتها فى" قدر الغرف..." وغيرها من أشياء يشعر بها المغترب سواء أكان النفى قسرياً أو طواعياً، مع اختلاف بسيط ناتج عما يفرضه النفى القهرى.

***

تجربة الغربة فى " قدر الغرف المقبضة " لعبد الحكيم قاسم جزءٌ من تجربة حياة البطل/ عبد العزيز التى تُسرد على طول المتن منذ طفولته فى إحدى قرى " ميت غمر " ثم انتقاله إلى طنطا فالقاهرة فالإسكندرية مروراً بتجربة السجن (التى لم يقدم لنا المؤلف حقائق عن أسبابها)، وإنْ كان الباحث يستشف أنها لأسباب سياسية،.. إلى تجربة الاغتراب الطوعى إلى برلين بناءً على دعوة وجهها قسّ ألمانى لإلقاء بعض المحاضرات فى إحدى الأكاديميات – هناك – لمدة أسبوع، لكنَّ الرحلة تستمر، حيث يقرر البطل بعد انتهاء مدة الضيافة البقاء، فيسمح له القس بالبقاء فى الغرفة التى خصصت لاستضافته برغم تساؤلات الآخرين عن جدوى الإقامة فى هذه الغرفة، بعد انتهاء مدة الضيافة.

ومن ثم يضطر القسّ إلى نقل إقامته إلى دار الضيافة فى إحدى الكنائس.. حتى يضج الناس به، فيقرر البطل/ عبد العزيز الرحيل بعد اكتشافه سكن الطلاب المصريين الدارسين فى ألمانيا ويقيم معهم لبعض الوقت، لكنه ينتقل من مكان إلى آخر... حتى هجرته من ألمانيا

إلى لندن. والتى لا يشعر أنها أحسن حالا من ألمانيا، خاصة بعدما فشل فى إيجاد عمل إلى جانب دراسته، فيقرر العودة مرة ثانية إلى ألمانيا على الأقل لأنه شعر بألفة الأشياء. ويلتحق بإحدى الجامعات، ثم يعمل لما توفره الجامعة للدارسين هناك، حتى تأتى أسرته فيلتحق بعمل دائم ليضمن لأسرته طعامهم.. واستقرارهم.

***

منذ أول يوم للبطل فى ألمانيا، وما يظهر من تناقض واضح بين حال الغرف التى أخذ ينتقل فيها ما بين طنطا والإسكندرية والقاهرة. وما نزل فيها بألمانيا، حيث هى شديدة النظافة وشديدة البساطة وبها الكثير من متطلبات الحياة بعكس ما كانت عليه الغرف فى القاهرة، غير أنه يشعر بالغربة " فيقف داخل الغرفة صامتًا قليلا، وتمنى لو يهرب من هذا الضوء الباهر، تمنّى لو يعود إلى القاهرة " ص١٢٦. هذا الإحساس بالهروب الذى ينتابه برغم التناقض الواضح بين ما عاشه وما هو فيه الآن. يزداد خاصة بعد شعور الدهشة والانبهار الذى فشل فى السيطرة عليهما، لكنَّ الشعور بعدم الانتماء هو الذى يجعله يتمنى (الهروب) فوطأة " الغربة. وإحساسها المفجع، سيطرت عليه منذ لحظة انفراده. بنفسه داخل الغرفة. بل إن إحساسه بالوحدة، لا وحدة العيش فكم عاش وحيداً فى غرف القاهرة، والإسكندرية وطنطا وإنما وحدته من خلال الإحساس بأنّ الأشياء التى حوله لا تنتمى إليه، مما يضطره هذا الإحساس إلى أن يستدعى فى الذاكرة " الزنازين "، وما تمثله له من قبض على روحه ونفسه، وخوف وعذاب، وما زال يطارده منذ تنقل عبر سجون مصر والواحات وبورسعيد.

الشعور بالغربة لا يمحوه أى شيء، حتى ولو كانت المناظر الجميلة التى استيقظ عليها - هنا - عكس استيقاظه على أصوات عراك النساء وسط الدار، مثلما كان يحدث فى داره فى " ميت غمر " - يستيقظ هنا على " حديقة البيت التى ليس فيها شيء سوى بساط من الحشائش عليه ندف من الثلج ومنحدر إلى ماء البحيرة التى فى عرض ترعة كبيرة، على الشاطئ الآخر غابة شتوية عارية الأشجار، على اليمين وشمال أشجار شاهقة عارية، المشهد رائع تأمله قليلا.." صـ١٢٧، غير أنه مع كل هذا " فقلبه واجم وجوماً يثقل على رغبته فى أن يترك ويمشى ويكتشف ويتحسس هذه الأشياء " ص١٢٧.

ليس إحساسه بالألفة إزاء الأشياء هو الذى يفتقده، وإنما إحساسه بالناس أيضا فمع كل مظاهر الحياة وكثرة الناس لكنَّ عبد العزيز يشعر بأنه " تائه بين ناس كثيرين لا يعرف منهم أحداً، يطل على الحديقة لا يحول عينيه عنها... يرد تحية من تحييه بأدب ويقول كلمات قليلة، ثم يعود إلى الحديقة ومن خلفها البحيرة والأشجار الشاهقة العارية "]ص١٢٧.

الإحساس بالوحدة يُصاحبه منذ أن وطأت أقدامه برلين. فيصور عبد العزيز نفسه منذ هذه اللحظة " أن منذ وصوله إلى برلين فى حالة جمود غريبة ولا يمكن الخروج منها، وما أن يسمع أن لقاءً ما أو غير ذلك يُنظم فى البيت، وحتى يأوى إلى غرفته لا يبرحها حتى ينتهى الأمر.. " ص١٢٢.

كما يصحب المغترب الشعور ب (التلاشى والذوبان) وأنه لاشىء، فعبد العزيز في أثناء مروره فى الشوارع النظيفة، عندما

ينظر لهؤلاء الناس داخل عرباتهم الفارهة أو في أثناء مشيهم على الطوار يشعر بأن عيونهم " لا تقع عليه برغم أنه يُحدّق فيهم، كأنما هو كيان شفاف لا يُرى، يعمق فيه هذا تحفظه الشديد وإحساسه العميق بأنه غريب وغير مرغوب فيه "ص١٢١.

هذا الشعور نفسه يتنامى داخلياً لديه، مما يجعله يَصنع حاجزاً – وهمياً – بينه وبين الآخرين فهو يشعر بلا أدنى سبب أو تفسير مُقنع بالعجز من الاقتراب من أسرة القسيس " لكن ثمة حائلاً ما كالسلك الشائك يفوق الجانبين بالخوف " ص ١٣١.وكل هذه الأحاسيس التى تنتابه وتشعره بوطأة الغربة، ومن ثم يتولد داخله شعور باستحضار المكان الذى يشعر نحوه بالفقد. فها هو عبد العزيز عندما يتعرف على الطلبة المصريين الذين يدرسون فى برلين، أخذ يتردد عليهم، لا لأنه يميل إليهم، إنما لأنه يميل إلى تجمعاتهم التى تشبه تجمعات القاهرة فهم دائماً " يجتمعون عند أحدهم، ويبدأون فى ثرثرة لا تنتهى، ولا أحد يريد أن يقوم أو ينهى الحديث " ص١٣٤.

البحر ليس بملآنٍ، والحنين للوطن:

يرتبط المُغتّرب بالوطن البعيد عنه، والحان إليه، بشوقٍ جارفٍ. هذا الشوق يخايله فى تنقلاته، من مكان إلى آخر، وفى " والبحر ليس بملآنٍ "، لجميل عطية إبراهيم، تطّرد الصور الدالة على هذا الحنين إلى الوطن (المآل). فالبطل فى الرواية مُغترب، بإرادته إلى " أصيلة " بالمغرب، ومنها إلى أماكنٍ مختلفة (طنجة، أصيلة، بازل، برلين الغربية...)، كما أنه لا يتوانى في أثناء انتقالاته من مدينة إلى

أخرى، عن التعبير عن صورة الحنين التى تلازمه " أنام وأصحو، وآكل أنعس، وحُلم الكنانة فى يقظتى ومنامى، هتاف وأناشيد، وأشحذ نفسى وهمتى، وأسير فى الحوارى والطرقات، أحلم... " والبحر ليس بملآن: ص ٢٦.

هكذا تخايله المدينة التى ارتحل عنها، وتطارده صورتها فى يقظته ومنامه، ومن ثمّ تتداخل مدينته القديمة/ القاهرة، مع المدن التى ارتحل إليها، بل وفى كثير من الأحيان تطغى صورة مدينة القاهرة على غيرها، فى دلالة تعكس حالة الفقد والشوق والحنين التى عليها البطل.

تطرد صورة القاهرة، وتُلحُّ عليه عبر أشكالٍ وصورٍ متنوّعة، بدءًا من المقارنات التى يعقدها البطل بين أحياء وشوارع القاهرة، وما يماثلها فى المدن الأخرى.

ومن هذا، أثناء تواجد الراوى/ البطل فى مدينة أصيلة المغربية، حيث يعمل مُدرّسًا لمادة التاريخ هناك، يتقابل صدفةً مع فتاةٍ أوروبية (سويسرية)، وبعد هذا التعارف، تدعوه ذات يومٍ لزيارة مدينة " بازل "، وعند مروره بهذه المدينة القديمة، التى يعود تاريخها إلى الإمبراطورية الرومانية، بشوارعها الضيقة، وأحيائها المرتفعة عن النهر، وشوارعها الصاعدة والهابطة.." ص١٣. برغم الإحساس بانبهار البطل بهذه المدينة العتيقة، بينما يتجول فى أروقة مكتباتها، تُخايله صورة القاهرة، فيشعر جراء هذه المخايلة والملازمة بإحساس مغاير تجاه المدينة " التى أعتقد اعتقادًا راسخًا، أننى أعرف شيئًا عن هذه المدينة لم أقرأه فى الكتب، ولم أسمعه من أحد، ولكنى

أحسهُ داخلى.. "]ص ١٤ وما تلبث أن تطغى صورة القاهرة على إحساسه، وبينما هو يتجول فى شوارعها بالقرب من معمل حرق الموتى.. حتى يُصرّح " وجدتنى هائمًا بالقرب من مشرحة زينهم فى تلال الدراسة " ص ١٤.

المخايلة والهيام اللذان يُسيطران على الراوى/ البطل تجاه مدينة (القاهرة)، يشيان بحالة الحنين التى تنتاب البطل المُغترب ومن ثمّ فلا يريد للأماكن الجديدة أن تحل محل صورة مدينته فيعقد المشابهات والمقارنات (التى تصب كُلّها لصالح مدينته) بينها وبين ما يراه من أماكن، حتى ولو كان الشبه لا تدركه غير عينيه.

الأمر يتكرر عندما يصف البطل/ الراوى جبال الثلج التى تغطى المدينة، فتخايله على الفور صورة " جبال المقطم العارية من الخضرة، وسحابات التراب تدور فى زوابع صغيرة تهب على المدينة فتتربها.. " ص ٤٦ بل تستدعى صورة الجبال، القاهرة نفسها " المزدحمة بطرقاتها الضيقة، والمآذن عالية، بينما صوت الآذان يدوى فى داخلى: الله أكبر.. " ص ٤٦.

وتتوالى صور الاستدعاء من قبيل " الفضاء الواسع له ضجة صامتة.. " تذكّره " بضجيج المركبات فى القاهرة، والناس يتدافعون بالمناكب على الأرصفة... " ص ٤٦

لا تقتصر صورة القاهرة (وحنينه إليها) على عقد المشابهات والمقارنات بينها وبين المدن الأخرى التى يرتحل إليها، وإنما تتسع لتشمل أيضًا " أحلام الشرق الملوثة بالجنون " التى تلاحقه، أو كما يقول " فقد حملتُ معى هواء الشرق الساخن، وزخم العصور

المختلفة، فأنا قطعة حجرية من مدينتى عليها نقوش فرعونية، وقبطية، وإسلامية " ص ١٥.

... الشرق
... تفتقرها
... نقر إلى
... رب من

جمودها، وتكشف عنها إنسانيتها.

ما يؤكد حب البطل وحنينه إلى مدينة (القاهرة)، إن المقارنات كُلّها تِصبُّ لصالح الشرق (مدينته). ومن ثمّ فالمدينة المغترب فيها تُصْبح فى نظره مجرد " فندق كبير يأتى المرء ثم يمضى حاملاً معه أوراقه، وجواز سفره وبصماته، ويرحل.... " ص ١٦

- ٢ -

الصورة الأكثر تجسيداً لحالة الحنين التى يشعر بها الراوى/ البطل، إزاء مدينته (القاهرة)، التى يحبها، يجسدها على هيئة امرأة، كما فى حالة الراوى وعنايات... فبرغم ترحاله بين هذه المدن، وحبه لنساء كثيرات، فإنه لم يجد بينهن واحدة مثل (شهرزاد) تجيد الحكى. ومن ثم يستحضر صورة عنايات التى هى موازية (لمصر).. فيقول:

" فرسة سمراء (...) أتأمل جسدها وأحسُّ بأننى أغوص فى بحور من الأزمنة السابقة، وأقول لنفسى: بنى المماليك القصور ورشوها بماء الذهب، وجعلوا غرفها واسعة، وصنعوا من القاهرة مركزاً للعمران.. " وعنايات من أهل ذلك الزمان (...) البعيد " ص ٢٣.

وبهذا تمثل عنايات " علامة على تاريخ المدينة الأولى، التى لا يستطيع الراوى نسيانها أبداً، على تنقله بين مدن شتى، مثلما لا يستطيع نسيان عنايات برغم تنقله بين نساء شتى.. ". (١٤)

فصورة عنايات الموازية لصورة الوطن/ المآل، ترافقه أينما ارتحل، وتلازمه فى خياله، وعندما يبحث عن شبيه ـ كما يعتقد ـ لها فى المدن التى ارتحل إليها، " لا يجد عنايات، ككل امرأة لها مذاق، وكل وجه له نكهة وكل مدينة لها رائحة.. وعنايات من طين الأرض السود، عذابات الأرض، وعوز المحتاجين، كلاحة الجدران المتصدعة، والصوت الصارخ فى البرية منذ الأزل... مطالباً بالحق.. أراه فى عينها " ص ٢٦.

كل هذا الاطراد لصورة عنايات الموازية لصورة الوطن/ مدينة القاهرة، تأتى بدافع الانتماء وذكريات عن دفء القاهرة، من برودة الثلج فى هذه المدينة.

فعلى الفور يجد نفسه يلوذ بذكرياته مع عنايات " تتحدث ويرتفع صدرها وهى تنفخ الهواء، فترتج أركان القاهرة، وتدوى فيها، قعقعة هائلة مكتومة تميد بى (..) وأذهب إلى حى الحسين وأدفن نفسى فى الحوارى الضيقة.. " ص ٧٢

٣- رواية السيرة الذاتية.. وتجربة السجن:

تُعدُّ تجربة السجن واحدةً من التجارب المهمة التى تطرّد فى الإبداع الروائى، وهذا راجعٌ لما " للسجن والاعتقال السياسيْين فى بلادنا من تاريخ طويل صاحب أزمان الخازوق والتوسط والتعليق على باب زويلة " (١). وقد أفاض الروائيون فى وصف السجن،

ومعاناة المسجونين، والأثر الذى يتركه السجن على النزلاء وبخاصة نزلاء الفكر وأصحاب الرأى (٢) كما أن تجربة السجن أكثر إيلاماً للذات، حيث فى السجن " وهو المكان المغلق " ، يُفْرض على الذات إقامة جبرية فى مكان " غير مُعدَّة الذات، أو مهيأة للإقامة فيه، كما أن السجن بوصفه نقطة انتقال من الخارج إلى الداخل، ومن العالم إلى اا

الـ جن سواء

أكان ربة أكثر ثراءً، فما أن تطأ أقدام النزيل عتبة السجن، " مَخلَفًا وراءه عالم الحرية حتى تبدأ سلسلة من العذابات لن تنتهى سوى بالإفراج عنه، وأحيانًا، فإن آثارها تظل ملازمة له لمدة طويلة " (٤)

وقد تسعى المؤسسة السلطوية، ممثلة فى إدارة السجن لمحاولة طمس ذات السجين وإذلالها، وأول شىء تفعله هو تجريده من اسمه الشخصى، واستبداله برقم، يتحول به من شخص حىّ له هويته إلى نكرة فى عداد النكرات. ويرى " حسن بحراوى " أنّ انتزاع الاسم الشخصى أو إلغاءه يُمثِّل " رغبة عدوانية فى نسَف الذات الشخصية للنزيل، والانتقال به إلى درك من الدونية والتشيؤ أشد إيلامًا من افتقاده الحرية نفسها " (٥)

غير أن العجيب فى أمر تجربة السجن، هو أن المفكرين والكتّاب يسعون إلى مقاومة هذا الفعل السلطوى ـ الذوبان، الامّحاء ـ بفعل مضاد، يتمثل فى الكتابة، وقد تكون المقاومة عبر الكتابة، خير وسيلة لعدم انفصال ذات السجين عن جوهرها، ومن ثمّ لا نستغرب كثرة

الكتابات التى تُسجِّل لهذه التجربة، والتفنن فى تسجيل الوسائل التى مُورست ضده. لذا فما يُكتِبُ عن السجن، هو رد فعل لمقاومة الذات (٦) ما يواجهها من قهر.

فى معظم روايات السيرة الذاتية، جاء حضور تجربة السجن، حضوراً لافتًا، خاصة لدى (الكتاب الذين مرّوا بهذه التجربة)، وقد تنوَّعَ حضور السجن داخل هذه الأعمال ما بين حضور كُلىّ وحضور جزئىّ. فقد شغلت تجربة السجن، فى " تلك الرائحة " لصنع الله إبراهيم، و" حملة تفتيش.. أوراق شخصية " للطيفة الزيات، إطاراً كُليًّا. حيث تجربة السجن، هى المحور الأساسى للعمليْن، غير أن تجربة صنع الله إبراهيم، لا تكتفى بما رصده السارد داخل السجن، وإنما ينقل السارد أثر السجن على ذات البطل خارج السجن، الذى صار صورة موازية لداخل السجن، أو بمعنى أدق " زنزانة كبرى " (٧). أما فى " قدر الغرف المقبضة " لعبد الحكيم قاسم، و" بيضة النعامة " لرءوف مسعد، فيمثل السجن تجربة جزئية، ضمن مجموعة تجارب حياتية مرَّ بها البطل فى مسيرته.

***علاقة رواية السيرة الذاتية بأدب السجن:-**

تبدو علاقة السجن بالذات، علاقة وثيقة، فالسجن أداة من أدوات القمع التى تُطْمس فيها الذات، ويعانى المسجون من آفات السجن بدءاً من طمس اسمه وتبديله برقم، وانتهاءً بإهدار كرامته، بالإضافة إلى التشوهات الجسمانية، وقبلها النفسية، التى يتركها السجن على المسجون.

وفى ظل واقع القمع والإرهاب الذى يعيشه الكاتب العربى، وفى ظل المعاناة النفسية الواقعة عليه من تجربة السجن، سواء أكانت

تجربة معيشة أو متخيلة، يسعى الكاتب إلى مجاوزة الواقع على مستوى المضمون، وفى ذات الوقت، يبحث عن مجاوزته على مستوى الشكل. ومن ثمّ يضع الروائى فى اعتباره، في أثناء البحث عن حريته - والتى تبدو مستحيلة /أو شبه مستحيلة، فى ظل ممارسات القمع والإرهاب، بكافة أشكالها - يسعى إلى تحقيق هذه الحرية ؛ بمحاولته الانفلات من الشكل الكلاسيكى للرواية، باتجاه فنى جديد، يعبّر عن الرغبة الداخلية فى ذات الروائى، إلى تحطيم كل ما هو ثابت ومقيد بأطر معينة.

وبذلك تكون محاولات الانفلات، التى يسعى إليها الروائى للانفلات من أسر الأشكال الكلاسيكية وقيودها " هى بالوعى أو باللاوعى محاولة للوصول إلى وعى موازٍ لحرية المضمون، بامتلاك حرية الشكل " (٨) ومن ثمّ يؤدى هذا الانفلات إلى شكل فنى جديد، وربما أشكال فنية جديدة، هى نتاج " تفريغ شحنات توتره، وحجم المعاناة وكثافتها وعمقها، فلكى يحقق لنفسه التوازن النفسى من خلاله يكسر للشكل الكلاسيكى قيوده الموازيه لقيود السجن "(٩)

- ١ -

فى رواية صنع الله إبراهيم " تلك الرائحة " (١٠) يلازم الراوى عالم السجن، الذى عاشه، إلى خارج السجن حتى غدا العالم الذى يخرج إليه " زنزانة كبيرة " لا تفارقه أو لا يفارقها، يبدأ الراوى بضمير المتكلم، سرده منذ لحظة الخروج من السجن، والذى عانى منه أكثر من خمس سنوات، دون أن يقدم لنا أسباب هذا الاعتقال، وإن كنا ندرك أنه سياسى يسارى، يخرج عام ١٩٦٤ إلى " الحرية "

وهى اللحظة التى ينتظرها منذ زمن بعيد، وما أن تتحقق حتى يشعر بعدم الانتماء إلى هذا العالم، " الذى يمضى الناس فيه، ولا يكترث به أحد " ص ٣

المشهد الاستهلالى ينفتح على محاولة الضابط إيجاد عنوان للراوى يذهب إليه العسكرى ليوقع فى الكشف، وفشل الراوى فى العثور على عنوان. يُجسّد هذا المشهد الاستهلالى الحالة التى سوف يخرج إليها، فهو سوف يلتقى بعالم لا يرتبط به، ولا يوجد به ما يؤكد انتماؤه إليه، فكأنه بدخوله السجن انفصل عن هذا العالم. فعندما يسأل الضابط عن عنوانه يقول: " ليس لى عنوان " ص ٣١، وعندما يُكرّر عليه السؤال مرة ثانية " إلى أين إذن ستذهب أو أين تقيم؟" فيرد عاجزًا " لا أعرف ليس لى أحد " ص ٣١ إجابة السارد تنمُ وتؤكد على إحساسه بعدم الانتماء لهذا العالم، الذى يُعْلن هو الآخر فى الجانب الموازى، رفضه له، وعدم تقبله. فعندما يذهب إلى أخيه، فيستقبله على السلم (لاحظ على السلم)، ويخبره بأنه " مسافر ولابد أن يغلق الشقة " ص ٣١ وإذا كان اللفظ حدث له مع أقرب الناس، لذا لم يكن غريبًا أن يتكرر اللفظ مرة أخرى من قبل صديقه ـ حتى وإن كان جاء باعتذار ـ أن " أخته هنا، ولا أستطيع أن أقبلك " ص ٣١.

فى لحظة حاشدة ومؤثرة، يفقد الراوى الشعور بالانتماء لهذا العالم ـ الذى كان يتوق منذ لحظات للخروج إليه ـ بعدما لفظه أخوه، وأكدّه صديقه، فما أن ينزل إلى الشارع ـ بعد الغصة التى سببّها له الرفض المتوالى ـ راح يفتش عن ثمة شعور، فلم يعثر فى داخله " عن شعور غير عادى فرح أو بهجة أو انفعال ما " ص ٣١.

وبهذا ينجح السجن/ أو المعاناة التى عاناها السارد داخله، وامتداد أثره/ أثرها خارجياً فى إصابة الذات/ ذات السارد بنوع من عدم الانفعال بالعالم الذى صار - هو الآخر - " يمضى فى طريقه غير مكترث " ص ٣١. ومن ثم فقد غدا زمن ما بعد السجن استمراراً لزمن السجن نفسه، أو بتعبير الدكتور حسين حمودة " صار زمن السجن زمن ما بعد السجن " (١١)

بعد كل هذا يعود الراوى، فى لحظة فارقة إلى السجن - مرة ثانية - بعدما فشل فى أن يجد عنواناً، يضمن للضابط تواجده فيه، وقد تشرذمت ذاته، وامَّحت امِّحاءً تامًا، ومن ثم لا يُسْتَغرب رد فعل الراوى، إزاء ما يحدث داخل الحجرة التى يوضع فيها، أو بعد خروجه، وعلاقته بالآخرين حتى (فى ممارساته الجنسية يمارس الجنس منفرداً برغم وجود طرف من الممكن أن يقيم العلاقة معها). فاللامبالاة والسلبية، والانكفاء على الذات، صارت سمات له.

اللافت أن القهر الذى وقع داخل حجرة السجن - هذه المرة - لم يقعْ عليه، وإنما وقع على آخرين من قبل (المجنون) و (الصبى)، ومع هذا فإن آثار ما حدث تُلازم الراوى، وهو خارج السجن، وهذا ما يستشفه القارئ من الرصد التفصيلى شديد الحياد لأفعال المسجونين راجع ص ٣٢/ ٣٣.

فصورة الشاب ضخم الجثة، وهو يضرب المجنون على وجهه، وتنهال ضرباته، حتى من شدتها يسمع الراوى صوت العظام " تطقطق "، إلى أن يسقط فى مكانه وهو يلهث. وبالمثل، تبقى صورة اغتصاب الصبى من صاحب البطانية، ثم من جانب الشاب الضخم

الجثة، ثم تركهما للصبى بعد الاغتصاب " عارى الفخذين " ص ٢٤، عالقة فى ذهنه لا تفارقه.

هكذا يقف الراوى أمام ما يرى ويحدث دون " انخراط عاطفى " بتعبير إبراهيم فتحى(١٢)، فعدم الانخراط العاطفى الذى بدا على الراوى له ما يُبرِّره، فهو قد عُومِل بنفس المعاملة منذ لحظات. فالراوى لاذ بالآخرين (أخوه/ صديقه) فقطع الآخرون أواصر ما مدّ، بحجج واهية، ومن ثم انكفأ الراوى على ذاته دون محاولة للانخراط مع مَنْ حوله، كما يلازمه إحساس وشعور حادّيْن بالاغتراب، حتى من ذاته نفسها (لاحظ أثناء ممارسته الجنس مع نجوى، يتركها، ويمارس مع ذاته (ص ٤٥).

ويتضح هذا بصورة جلية، عندما يخرج فى الصباح بعد أن ضمنته أخته، يخرج إلى هذا العالم، والذى بدأت مظاهره تتضح - منذ المرة الأولى - فى عدم الاكتراث به، فقد لاحظ هذه المرة، أن " الناس تسير وتتكلم وتتحرك بشكل طبيعى كأنى كنت معهم دائمًا ولم يحدث شىء " ص ٣١

وما أن يستقل الراوى بنفسه فى الحجرة التى استأجرتها له أخته فى مصر الجديدة يُقْدم الراوى على وصف تفصيلى لفعل عادى، وهو دخوله الحمام للاستحمام، ومراقبته لرغاوى الصابون.. فيقول:

"... وأخذت ملابس نظيفة ودخلت الحمام، وأغلقت الباب خلفى، وخلعت ملابسى، ووقفت عاريًا تحت الدش، ثم دعكت جسمى بالصابون، وفتحت الدش فوقى، ورفعت رأسى إلى أعلى وحدقت

عيناى فى عيون الدش الصغيرة، وسالت منه المياه، وأجبرتنى على أن أغمض عينى. أحنيت رأسى وتابعت الصابون ودعكت جسمى بالصابون مرة ثانية، ومن جديد تابعت مياه الدش، وهى تأخذ الصابون وتجرى به حتى البالوعة. وأغمضت عينى، ووقفت تحت الماء بلا حراك. ثم أغلقت الصنبور، وتناولت الفوطة وجففت بها جسمى فى بطء، ثم ارتديت ملابسى، وغادرت الحمام وأشعلت سيجارة ".

تلك الرائحة، مرجع سابق، ص ص ٣٤/ ٣٥

هذا الفعل الذى يقوم به الراوى بآلية دون شعور ما تجاه ما يفعل، ودون دلالة أبعد من الاغتسال، بعد فترة القذارة، يُفصح كما يقول إبراهيم فتحى عن " درجة عالية من الاغتراب، اغتراب الراوى من أعماق شعوره ".(١٣) الشىء الآخر الذى نستخرجه من حشد الراوى/ السارد لتفاصيل فعل عادى، يفعله أى إنسان، أن السارد لم يجد شيئًا ما يجذبه إلى هذا العالم الخارج إليه، خاصة بعدما أسفر عن وجهه القبيح، بدءًا من أنانية أخيه وصديقه اللذيْن رفضا استضافته بعد خروجه، وهو ما يشى بتمزق الروابط الإنسانية التى يحتاجها ـ هو بعد خروجه من السجن ـ فلم يجد سوى سلبية مفرطة، لذا حاول أن ينزوى إلى ذاته/ جسده.

وإزاء هذا أيضاً ينخرط السارد فى ذكريات عن واقع آخر غير الذى دخل من أجله السجن، فقد تغيّر كل شىء " فقد تغيرت روح العصر، وليس صدفة أن الكلمات التى يستخدمها قد تغيّر مدلولها منذ زمن " ص ٤٢، ومن ثم تتدافع المونولوجات، والتى تعود إلى زمن آخر غير زمن السجن (زمن ما قبل السجن).

- ٢ -

مثلما لم يشعرْ السارد بالانتماء إلى عالم السجن، فما يحدث له
... ما فشل
... وانٍ له،
... السارد
... ور أن "
... شيء ما ضاع وانكسر " ص ٢٧

يتضح بعد فترة من تنامى السرد، وتحرك السارد/ الراوى فى هذا العالم الجديد (بالنسبة إليه) أن ما يشعر به السارد ليس مجرد إحساس، بل حقيقة تُجسِّد ملامح هذا العالم الجديد، فالعالم لا يمل فى إصابة السارد بالفجيعة من هول ما لقيه فى طريقه، فهو يقدم صوراً لا تقل بشاعة وفظاعة عن تلك الصور التى رآها فى السجن، وما زالت تطارده. فصورة جثة الرجل " ملقىً على الرصيف بجوار الحائط، وقد غطته جرائد ملوثة بالدماء " ص ٣٥. لا تنفصل عن صورة الصبى فى السجن المنتَّهكة كرامته ثم يُلقى " عارى الفخذين " ص ٣٢ فكلاهما ألقاه عالمه فى العراء، وصار بمثابة الشاهد، لا يُقدِّم دعماً.

كما أن رد فعل السارد إزاء الموقفيْن، لا يكاد يختلف، فالسارد فى حالة الصبى لم يزدْ دوره عن" المراقبة " دون أى انخراط عاطفى، وفى حالة الرجل الملقى بجوار الحائط، ملوَّثًا بالدماء، لا يزيد دوره أيضًا - " عن المراقبة "، ثم مغادرة المكان بالأتوبيس. تساوى رد الفعل فى الموقفيْن، يؤكد أن السجن، وما يفرزه من قهر وإذلال على الذات، والعالم الخارجى بما يحتويه من مفردات جديدة وصور رمزية

لا تقل وحشية عن السجن. قد نجحا فى إصابة ذات السارد بالاغتراب، وهو ما يفسر ـ لنا ـ إقدام السارد على الوصف الفزيولوجى الناتج عنه. ومن ثمّ نرى إطراد " تقنية الإسهاب فى وصف الوظائف الجسمية من جنس وإفرازات منفردة، كأنها الطريق إلى التعبير عن نفسى كما أنا " (١٤)

لا تختلف نظرة الناس الذين تشكّلوا بمفردات الواقع، عن نظرة السارد، إزاء ما يصادفهم فى المجتمع. فالناس فى المترو ينظرون لهؤلاء الجنود العائدين من حرب اليمن.وانفعالاتهم وصياحهم بـ" جمود ولا مبالاة " ص ٥٨

الشيء الآخر الذى يتأكد للسارد من خلاله أن " هناك شيئًا ما ضاع وانكسر " الحالة التى يبدو عليها الناس فى الواقع. فالحالة التى يبدو عليها السارد من وجوم وعدم ابتسام لها ما يُبرِّرها ؛ أنه خارج من السجن لتوه لذا فهو نادراً ما يبتسم أو يضحك، أما حالة الناس التى يبدون عليها – والتى يرصدها الراوى بوصفه مراقبا– فالناس تسير فى " تسكع على غير هدى" ص ٤٦، بل أن ملامح وجوههم متجهمة، فأوضاع البلد فى سوء، فـ"المجارى فى البلد طافحة"ص٧١، أو حالة الغلاء التى تجتاح البلد لدرجة –كما يقول خطيب أخت السارد– " أن الحالة لا تطاق"، " فقد وقف ساعتين أمام الجمعية ليشترى اللحم"ص ٧٥ أو " الزحام الرهيب فى المترو" ص٥٤، أو" الفشل فى العثور على خادمة " ص٥٧.

ومن جراء هذه الحالة المزرية، يحاول الناس أن ينسوا ما يحدث، بالإقدام على فعل يشعرهم بالغيبوبة/الاغتراب، على نحو ما فعل

سائق المترو، الذى توقف فى الطريق " ليضع قطعة أفيون فى فمه ويشرب الشاى " ص ٥١ بل إن السارد يتعاطف معه لأنه وجد ما يستعين به على " مواجهة الحياة " ص ٥١.

من الأشياء التى أدركها السارد، بعد خروجه من السجن - إضافة ال[illegible] ما سبق [illegible] أن علاقات وأشياء كلها تغيّرت، وأنه لم يعد كما [illegible] عدّ الأمر الأشد [illegible] دينة كما كانت [illegible] -، " نبلاً وأصبح الآن لعنة، وجفّ النبع الذى كان يتألم للآخرين (....) تغيرت روح العصر " ص ٥٧

هذا التغّير الذى شعر به السارد يدركه - أيضاً - على صديقه (مجدى) حيث " التجاعيد التى حفرت خطوطها فى كل مكان بوجهه " ص ٥٦. بل وصل التغير إلى أن " العمال لم يعد أحد يعرف كيف يكلمهم " ص ٥٥ كما قالت زوجة عادل، بل إن عادل نفسه يروى حكايات عن سائق خاله فهمى الذى " لا يستيقظ قبل العاشرة صباحاً، بينما يقوم فهمى بيه من الفجر " ص ٥٥

- ٣ -

فى " حملة تفتيش... أوراق شخصية " للطيفة الزيات، تحتل تجربة السجن الجزء الثانى من العمل المعنّون بـ (١٩٨١)، وإن كان هناك جزءُ عن السجن جاء بعنوان " من كتاب بعنوان فى سجن النساء " (١٦).

يشعر القارئ لـ " حملة تفتيش... " أن الساردة لا تأبه بالسجن،

برغم عِلمها ويقينها بأن " السجن والتشريد والتهديد، والملاحقة والتعذيب ليست سوى وسائل لسلب الإنسان آدميته " ص ١٤، وهذا ما حدث لها فى المرة الأولى عند دخولها السجن عام ١٩٤٩، فقد تمّ القبض عليها وزوجها الأول فى شاليه فى المعمورة. ثم ما عانته فى المرة الثانية، في أثناء التحقيقات من الرجل القاسى الملامح، خاصة سخريته منها ومن زوجها. راجع ص ١٣٨

ومع أنّ الساردة تُقدِّم تسجيلاً دقيقًا لما حَدَثَ لها فى المرتيْن، فإن القارئ لا يَسْتَّشعر أن السجن" هزمها ". أو تحولت إلى كائن آخر " كائن أليف " بعد انخراطها فى العمل السياسى والجماهيرى، بل على العكس أصبحت أخرى تلقى " الخطب الرنانة على سلالم إدارة الجامعة، وعند نصب الشهيد عبد الحكم الجراحى، وهى تعقد الاجتماعات، وتقود المظاهرات، وتتصدى للرفض الذى يُشكّله طلبة الإخوان المسلمين" ص ١٥٠.

ولقد حرصت الساردة على إظهار هذا الشعور، الذى تسلّل إلى القارئ في أثناء القراءة من خلال تحولّها الذاتى إلى عام مشترك. فالسجن الذى دخلته مرتين: الأولى عام ١٩٤٩ هى وزوجها بتهمة الانضمام لتنظيم شيوعى، هدفه قلب نظام الحكم، والثانية عام ١٩٨١، عندما صدر أمر التحفظ الذى أصدره الرئيس السادات فى حق ١٥٠٠ من معارضى كامب ديفيد.

فما فعلته الساردة، يجعلك تشعر بأنها لم تسجن هى ولا أفكارها، بل الأعجب أنها جعلت مَنْ يُنفِّذُون الأوامر هم المسجونون الحقيقيون. وهذا ما ظهر واضحًا فى موقفها من الضابط المُكلّف

وعشرات الجنود المدججين بالسلاح، بالقبض عليها، وترحيلها إلى سجن القناطر (فى المرة الثانية). فرصدها لرد فعل الضابط، خاصة " سخريته المكتومة من كل ما جرى وما يجرى من أنور السادات ومنها، ومن أمر التحفظ الذى أصدره... ومن نفسه، ومن الجنود العشرة المدججين بالسلاح، يحرسون امرأة فى الثامنة والخمسين من عمرها." ص ١١٨. الموقف الذى هى فيه - امرأة فى الثامنة والخمسين مُحاطة بالجنود والضباط على وشك الترحيل إلى السجن - لا يسمح بمثل هذه التأملات، والدخول فى خلجات النفس، والإحساس بالسخرية المكتومة، وكل هذا يشى بأن أمر السجن لا يشغلها، بل بمعنى أدق أنها لا تعير الأمر اهتماماً.

فالجميع فى نظرها - وليس هى ولا الـ ١٥٠٠ من معارضى كامب ديفيد - هم الواقعون تحت فعل السجن، فالجميع بلا استثناء فى نظرها مسجونون، كلٌّ على طريقته فإذا كانت هى، سجنها فى ترحيلها إلى " سجن القناطر " أمّا هم، فسجنهم من خلال سلب إرادتهم الحرة، فالسجن من وجهة نظرها - والتشريد والتهذيب، والملاحظة والتعذيب ليست " سوى وسائل لسلب الإنسان آدميته، أو قدرته على التفكير الناقد " ص ١٤٢.

فهذا الضابط، وهؤلاء الجنود - من وجهة نظر الساردة - سُلبت إرادتهم، ويُنفِّذون أوامراً لا يعلمون عنها شيئًا. فالضابط من جرّاء عدم الفهم لما يَحْدُث، خبط بيده خوذة أحد الجنود. وكذلك الجندى المُنَفِّذ لأوامر سيده ليس بأكثر منه فهمًا، فهو مُوْكّلُ بحراسة هذه المرأة، التى قال عنها رئيسه أنها " متهمة خطيرة". لذا يقف الجندى

مُتحفزًا لانتظار الأوامر غير آبهٍ بما يحدث حوله، بل أن ما يحدث له - شخصيًا - غير آبهٍ به، فعندما خبطه الضابط بيده على خوذته ظل خانعًا ومستسلمًا بل " لم يَبْدُ على وجه الجندى أى تعبير، ويد الضابط تهبط على خوذته، وكلماته ترن فى أذنه " ص ١١٩.

تنفعل الساردة لما يحدث للجندى، ومن شدة التأثر تنسى ما يحدث لها، وما هى مُقْدمة عليه؟! وتنشغل بأمر هذا البائس، حتى أنها تخيَّلت وتمنَّت " أن ينفعل انفعالاً سريعًا، أو متوسط السرعة، أو بطيئًا جسديًا ومعنويًا... ولم ينفعل.. (أو) أن يرتجف تحت وطأة الخبطة أن يبتسم، أن يمتقع، أن يخاف، أن يغضب، ولم يفعل، وكأن ضابط المباحث، وجّه الحديث إلى آخر، وخبط رأسًا غير رأسه المعدنية " ص ١١٩.

صورة هذا الجندى التى بدا عليها، وانفعلت من أجلها الساردة، تؤكد أن هذا الجندى هو فى الأساس مُوكل بحراستها، وهو أيضًا مسجون. فاستسلامه لما يحدث، وعدم انفعاله هو فى الأساس استلاب لحريته، ومن ثم يراودها وهى تكتب أو حتى في أثناء دخولها السجن، أنها ليست هى الوحيدة المسجونة. وإزاء هذا تكسبها صورة الجندى البائس والتى ارتسمت فى مخيلتها صورة " وجه رجل نصف نائم، ونصف ميت، إرهاقًا، وجوعًا، وذلاً ومسكنة " ص ١١٩. تكسبها - هذه الصورة - إصرارًا وتمسكًا بموقعها فى " موضع المعارضة " وتزيد - أيضًا - من بغضها لهذا النظام - المشّوه - الذى حوّل هذه الوجوه " إلى عالم ليس بعالم الأحياء، عالم يتوسط عالم الأحياء وعالم الأموات " ص ١١٩.

وقد وصل الأمر إلى حالة موت، فأثناء مطاردة السجّانة لصباح، وهى تحاول أن تخفى رسائلها داخل المرحاض، كان المنظر مُقزِّزًا :– " حين خرجتُ ـ الساردة ـ وجدتُ مؤخرة عارية لسجانة تنحنى بثوبها الرمادى عن المرحاض، وذراعها الأيمن مدسوس فى الفتحة، وكفوف من البراز تخضب حائط المرحاض مثل كفوف الدم احتفاءً بنحر الذبائح، ولا أثر لصباح فى الدورة " ص ١٧٥.

كل هذه الصور/ المقززة، وتلك الوجوه البائسة، والأفعال اللاآدمية تُحيل " القفازات البيضاء الحريرية الناعمة إلى قفازات ملاكمة تصيب الهدف إصابة مباشرة " بل إن فعل السجن يجعل من الشخص أن " يصبح شرسًا وجميلاً " ص ١٧٠ ـ ١٧١. هكذا حوَّل السجن، هذه القفازات الناعمة إلى قفازات ملاكِمة، ومن ثمّ لم يكن غريبًا أن تُكشِّر عن أنيابها، أمام هذا الضابط، المشرف على حراستها، برغم محاولته لمد حبل الحديث معها، فعندما تحدّث معها لم تشعر بوجوده، ولا حتى تتبين ملامحه، ما أن راح يسألها عن نشاطها السياسى الذى أودى بها إلى السجن راجع ص ١٢٠. موقفها حيال هذا الضابط، يشير إلى تهميشه وإنكاره، كأن لا وجود له فى الأساس، برغم أنها تعلم أنه يملك السلطة ضدها لكنها لا تأبه، فقد جعلها السجن إنسانة شرسة

***

الوضع الذى بدا عليه كلٌّ من حولها ـ الضابط والجندى، ثم السائق الذى يركز فى طريقه ليدفع الموت عن نفسه وعن الآخرين ـ وهو فى هذه السن وبمثل هذه الصورة ـ حتى أنها " تتساءل أى

حاجة هى التى اضطرته إلى مغامرة قيادة السيارة " ص ١٢٩ وإن كانت تعلم إجابة سؤالها، الذى لا يجيب أو لا يقدر أن يجيب عليه، لا شىء سوى القهر.

فقد بدا الجميع ـ وفقًا لتخيّلها ـ فى حالة ضيق وتبرم وإذلال، وجهل واستلاب لحريتهم.كل هذا دفعها لأن تنفصل عن هذا الإطار الذى فُرِض عليها، فتتخيّل نفسها " فى سيارة لا يقودها أحد، مسترخية ومكتفية بذاتها، فى نزهة ليلية وحدها " كما تتخيل السيارة " تنساب فى هدأة الليل بسرعة تشبه الإعجاز فى شوارع القاهرة " ص ١٢٠ وقد صارت الشوارع فى خيالها " غير مزدحمة.

ربما يُخيّل للبعض أن هذا الانفصال عن الواقع المفروض عليها، يُعدُّ هروبًا ـ ربما ـ ولكن ما دفعها إلى هذا التحليق فى عالم الخيال، هو ما رأته فى عالم الواقع ـ قبل السجن ـ من يأسٍ وتبرم وهذا ما استشفته من صور (الضابط والجندى والسائق). كيف؟ وقد أضحى الوضع أمامها فى صورة مزرية، ومن ثمّ تسعى الساردة لأن تخلق عالمًا خاصًا بها، يُساعدها ـ ولو مؤقتًا ـ على تحمُّل ما يفرضه عليها هذا الواقع البغيض، ورجالاته أو ليس السجن ـ فى اعتقادها ـ " يُعطى قدرةً على خلق الجمال وإعادة خلق ذاتها " ص ١٧١.

ومن ثمّ لا تجد مناصًا فى أن تسترسل فى خيالاتها، فتعود إلى صباها وشبابها، وأحلام الثورة وبدايات قصص حُب لم تكتمل، وأغان ثورية، وحريتها التى ظلت طويلاً تلاطم لاستعادتها، وصراعها لاستعادة ذاتها المفقودة ـ أيضًا ـ وبينما هى فى خيالاتها تكمن المفارقة ـ حيث الضابط يبحث ويجتهد للوصول إلى طريق السجن

ليودعها به، لكنها تُجرِّده من هذا الفعل ـ الذى يُمثل أحد أوجه قوته ـ وتصرخ بأعلى صوتها " ما عاد عليك أن تسجننى، وحريتى تلوح، فى آخر الطريق كاملة غير منقوصة، تنتظر منى أن أمد يدىّ لأحتويها.. " ص ١٢٣.

ومع كل ما حدث لها، فإنها تنظر للسجن من منظور آخر، فقد استطاعت، داخله أن تكتشف ذاتها التى ظلت طويلاً تبحث عنها، وتلطمت كثيراً لاستعادتها، وأيضاً اكتشفت رؤيتها للحقيقة.

ـ ٤ ـ

نظرة الإشفاق والأسى التى شعرت بها تجاه الضابط والجندى والسائق والسجانة جاءت من موقع أنهم " أُناس " ينتمون إليها، وإلى الناس الذين تُكن لهم مودّةً وجميلاً، منذ أن تمّ القبض عليها وعلى زوجها ـ فى المرة الأولى ـ في أثناء اشتراكهما فى مظاهرات الثورة، فإذا بهؤلاء الناس ينقذونها من " براثن الشرطة " ص ١٣٥ التى أرادت أن تفتك بهما، وأيضاً عندما هرب زوجها ـ أثناء التحقيق ـ احتمت بهؤلاء الناس " الذين فتحوا لهما أبواب بيوتهم ـ بعدما حرمت الشرطة عليهما بيتهما وبيت أهلها ـ واستطاعت وهى متنكرة، أن تنتقل من بيت الشرابية إلى بيت الزيتون، وما أن تمّ القبض عليهما فى بيت خشبى فى المعمورة بالإسكندرية، وقضت ليلتها فى كركون فى الإسكندرية بعد أن فصلوا بينها وبين زوجها خارت قواها.. وغابت عن الوعى حتى صبيحة اليوم التالى، وما أن استفاقت حتى شعرت بحنو يد آدمية " تربت على كتفها، ووجه رجل ريفى يطل فى وجهها " ص ١٣٩. ولم يقتصر الأمر على هذا

التعاطف المعنوى، بل يتحول إلى تعاطف مادى ومشاركة، فقد أحضر لها " ساندويتشًا من طعمية، وكوبًا من الماء المثلج " راجع ١٣٩ [illegible] في ذى

[illegible] لوصول

[illegible] ر نفسه

[illegible] بة وهو

[illegible] جاجاته على الرجل القاسى/ المُحقّق خاصة عندما سَخِرَ منها ومن زوجها. ومرة ثانية محاولته للتخفيف من وطأة السخرية بإعلان صداقته لأقارب لها فى الإسكندرية، واستعداده لتوصيل رسائل إلى أهلها أو تزويدها بالطعام والملابس عن طريقهم، إضافة إلى طلبه لها قدحًا من القهوة وهى فى أشد الحاجة إليه. كل هذا دفعها إلى الإشفاق على هؤلاء جميعًا، حتى على الرجل القاسى الملامح، والتى اكتشفت فى النهاية أنه يرتدى هذا القناع الفظ، امتثالاً للأوامر والنواهى، التى فشلت أن تفسد طيبة الجندى الريفى من قبل.

تسعى الساردة لتخفيف ما حدث لها داخل السجن، وما تركه عليها من أثر نفسى مؤلم وموجع، برغم إقرارها بأنها لم تُهْزم داخل السجن، إلى استعادة أحداث مشابهة ومتوازية مع تجربتها. ومن هذا ما تستعيده من تجربة أخيها " محمد "، واقتياده إلى سجن طره ووقْع هذا السجن عليه حتى قبل دخوله، فقد " انسحب الدم من وجهه " ص ١٢٥. لا تكتفى الساردة بتسجيل ما حدث مع " محمد " بل تصف الطريق إلى هذا السجن كأنه " رحلة إلى جهنم " ص

١٢٨، طريق يفضى إلى " صحراء صخرية تمتد ما امتد البصر، لا يقطع من امتدادها إلا هذا الطريق المتعرج الوعر المرتفع المنحنيات، وبوابات الشرطة العسكرية تقطع متاريسها كل مرحلة من مراحل الطريق، ونحن نغيب فى متاهات صحراوية لا نهائية، لا تكسر نهائيتها... " ص، ١٢٦ – ١٢٧. من قسوة ما سمعه " محمد " وما رآه يصيح: " لماذا هذا السجن بالذات ؟ " ص ١٢٧ ولا يتحمل هذه القسوة، فيُصَاب بعد ثلاثة أيام من القبض عليه بذبحة صدرية، وإن كان قد اجتازها بسلام، وتيقن بعدها من إجابة السؤال: لماذا هذا السجن بالذات؟.

وإلى جانب تجربة " محمد " تستحضر تجارب زميلاتها فى السجن (د/ أمنية رشيد، د/ عواطف عبد الرحمن، د/ نوال السعداوى) وكذلك زميلاتها الإسلاميات. وأيضًا رفيقات داخل السجن من خارج العمل الوطنى/ السياسى مثل (أمل/ صباح/ نادية/ هدى/ سعدية).

كل هذه التجارب جعلتها تشعر بالألفة والدفء فى السجن برغم " سوء الأوضاع المادية ". وذلك لأنها تعلم أنها ليست هى الأولى فقد سبقتها " صديقات " وسيلحق بها " صديقات " جُدد، بالإضافة إلى تعودها على السجينات اللاتى من تكرار سجنهن، صرن " من معالم سجن القناطر " ص ١٣٠

هذه الاستعادة كانت بمثابة حيل دفاعية، حتى تقف " صلبة " لا تخشى السجن ولا السجّانة، بل على العكس تشعر بـ " الألفة والدفء ".

تُتاح للذات داخل السجن فرصة للتأمل والتدقيق لمسيرة هذه الذات، وقد يصل الأمر إلى المراجعة والتقييم. فذات الساردة ـ هنا ـ تواجه نفسها داخل السجن، فتعيد حساباتها للأشياء، فهى عند دخولها السجن لأول مرة وهى فى السادسة والعشرين من عمرها، فى س ... التوهم ا ... كان ... السجن ، للمرة ... ص ١٤١.

كما أدركت أن عملية الاستعداد " عملية " لا تتوقف كعملية التنفس، وأداتنا للاستعداد، التى لا أداة لنا سواها، هى التفكير، والقدرة على التمييز بين الخطأ والصواب " ص ١٤١، ١٤٢. كما تكتشف فى سجن القناطر، أن المرأة فى بداية زيجتها الثانية، تختلف عن المرأة التى دخلت سجن الحضرة عام ١٩٤٩. وأدركت أيضًا، أن قدرة الإنسان وعدم انهزاميته تكمن فى" احتفاظه بآدميته " ص ٢٤٤. الشىء الآخر الذى اكتسبته من خلال مراجعتها لذاتها داخل السجن، أن النشاط السياسى، الذى قادها إلى السجن، هو المحصلة الحقيقية، والصحيّة لحياتها فى واقع " قاهرٍ ومعادٍ " ص ١٤٣ ومن ثم يستوجب على الإنسان " أن يسعى لتغييره " ص ١٤٣

***

تبدو تجربة الزيجة الثانية التى مرت بها الساردة، أكثر إيلامًا لذاتها، ربما من تجربة السجن نفسها. فقد دفعت لهذه الزيجة ثمنًا فادحًا " يتمثل فى رؤية تعسة ومُعذّبة للوجود " ولهذا نجد الساردة

تراوغ لاستبعاد كل ما هو مرتبط بهذه الزيجة، والاهتمام بما هو خارج هذه الزيجة، من خلال كتابتها روايتها " الباب المفتوح " ١٩٥٧. وقد حاولت من خلال هذه الرواية أن تُمْسك برؤيتها للحقيقة " تلك الرؤية التى عانت في أثناء زيجتها الثانية "، لذا حاولت أن تحيا من جديد، أو أن تبعث الفتاة التى غرقت فى العمل الجماهيرى، وقد أودى بها وبزوجها فى النهاية إلى المطاردة ثم إلى السجن. لكن كانت الزيجة الثانية تأتى، فتفشل محاولاتها وقد وصل الأمر إلى أن امرأة سجن الحضرة جاءت بعثا " بالتمنى على صفحات كتاب " ص ١٤٥.

تستعيد الساردة ـ داخل السجن ـ هذه التجربة، وتبحث عن بذرة الخطأ، والتى تكمن فى:

" منْ وكيف أنها رفضت من أحبت واختارت زميلاً فى العمل النضالى، حتى لا يكون الحبُّ عائقًا فى نضالها وكفاحها، بل وسعت إلى أكثر من هذا فبرغم اكتشافها الاختلاف بينها وبين مَنْ أحبت وسعت على مدار سنين معه، إلى أن تحافظ على هذا الزوج، وجراء هذه المحافظة " ضعفت وسلّمت بالكثير "، لكن يتضح لها داخل السجن، أنها مارست على نفسها نوعًا من القهر والإجبار، فاتضح لها ما كان خافيًا عليها، أو ما حاولت هى إخفاؤه. واكتشفت أنها " مارست طوال هذه الفترة خِداعًا للذات لكى تستمر هذه الزيجة " ص ١٤٦

غير أنها احتفظت لنفسها " بالنواة الصلبة التى شكلت إمكانية الخلاص " ١٤٦. وقد تيقن لها فيما بعد ـ بعد استعادة التجربة ـ أن هذه النواة فصلت بين " الرؤية والواقع المعاش بين الرغبة فى العمل والقدرة على الفعل " ص ١٤٦. وقد أسلمها هذا الاعتراف إلى

الشعور " بالشلل فى ظل شعور حاد، ومتزايد، رأتها تقف فى المدار الخطأ "، " ولا تمتلك لوقفتها بديلاً " ص ١٤٦. لدرجة أنها فشلت فى أن تستكمل روايتها " الرحلة " مرات ومرات، وما أن تمّ الطلاق حتى اكتشفت العيب الجذرى فى الرواية، خاصة بعد استعادتها رؤيتها " المجتمعية التاريخية للحقيقة " ص ١٤٨.

الألم الذى أحدثته الزيجة الثانية، وتأثيره على حياتها، حتى صارت زيجتها بالنسبة لها " سجنًا لا قرار له "، جعلها فى محاولة لمراجعة الذات، من خلال استعادتها للحكاية من بدايتها: لماذا تزوجته.. وفضلته على مَنْ تُحب، بل أن الزوج نفسه كان دائمًا يطرح السؤال عليها: - " لماذا أُحبك كلّ الحبَّ " ص ١٥٤، والعجيب أنّ إجابتها، كانت دومًا " لأنها طيبة " فلم " تكن يومًا تستفز زوجها " ص ١٥٤ - ١٥٥ وللأسف قد استغل هذا الزوج - طيبتها - ليجعل منها أخرى غير التى تعوّدت عليها، وبالفعل، استطاع مُستخدمًا وسائل إغوائه فى إخراجها من عالمها تدريجيًا إلى الصورة التى أرادها لها، " صورة امرأة محبوبة ومرغوبة " ص ١٥٥. وقد حاولت فى البداية استبعاد هذه الصورة ضاحكة وغير مُصدقة.. لكن ما أن لبث أن تحوّل " الاستبعاد إلى استعباد، وهى تقع أسيرة كصورتها الجديدة " ص ١٥٥ ومن تأثير كل أفعاله عليها، تخلت عن كل شىء بدءاً من " الشعور بالزمالة والانتماء والرفعة والرد الصافى بلا تعقيدات... وانتهاءً بشجرة المشمش التى كانت تطرح للكل، فصارت تطرح لها، وغنوة الحب التى كانت للكل، وأصبحت غنوتها وحدّها " ص ١٥٦

فالسجن الذى تقبع فيه، وتجتر داخله ذكرياتها/ ألمها، موازٍ للسجن الذى وضعها فيه الزوج، بحيل أكثرها تأثيراً، كلامه الذى أتى من منظور عاشق وراغب فى الاستحواذ، وإنْ كانت تعترف ـ الآن ـ أن سجنها الأول فى سجن الحضرة " كان بداية للزيجة الثانية " ص ١٥٩.

فالزوج قد حبسها فى إطار خاص به، إطار جعل رد فعلها يتحول من استبعاد له، إلى استعباد، وقد وصل الاستعباد إلى الإحساس بذاتها، وكأنها تكتشفها من جديد، حتى أنها راحت تسأل نفسها وهى فى حيرة من الطارئ. هل " كان موجوداً، أو غير موجود، معلوماً وغير معلوم " ص ١٥٥.

اكتشاف أنها امرأة أخرى " مهتمة بهندامها وزينتها، ومساحيقها وألوانها... " تختلف عن التى" اعتادت أن تستبعد الاهتمام بالمظهر الخارجى كترف برجوازى مثير للسخرية، وكمحاولة حمقاء للتواؤم مع مؤسسات فاسدة ومجتمع فاسدٍ " ص ١٥٥

إلى جانب استعادة الساردة لتجربة طلاقها، وما أحدثته من ألم على ذاتها، وعلى طريقة تفكيرها، وإدراكها أنها كانت تسير فى الطريق الخطأ دون محاولة منها لأن تحيد عنه، تستعيد ـ أيضاً ـ فترة شبابها، ومراهقتها، وشعورها بالخجل " من الاستدارات التى تشكل الجسد "، حتى يُخيِّل إليها عندما ـ كانت ـ تقطع الطريق من الجانب المخصص للقراءة فى مكتبة جامعة القاهرة ـ إلى الجانب المخصص لأرفف الاطلاع.. " أن كل عيون مَنْ فى القاعة مركزة عليها.. وتفضل الهروب.." ص ١٤٩، ١٥٠

ثم تتابع التطورات التى لحقت بهذه الفتاة بعد سنين، وكيف ـ وهى الفتاة الخجلة ـ صارت في أثناء تصاعد الحركة الوطنية، والمد الثورى، تتقدم وتلقى الخطب الرنانة على سلالم إدارة الجامعة، وعلى عتبة كلية الحقوق، وعلى منبر قاعة الاحتفالات، وعلى نُصب الشهيد عبد الحكم الجراحى.

هكذا تتبدّل الفتاة من فتاة خجلى، تشعر بكل العيون تنظر إلى الاستدارات التى تملأ جسدها، إلى أخرى " لم يعد جسدها يربكها.. لم تعد تشعر أن لها جسداً.. " ص ١٥٠ وكذلك " تعقد الاجتماعات، وتقود المظاهرات، وتتصدى للرفض الذى يشكله طلبة الأخوان المسلمين " حتى أنها تناست فى غمار انغماسها فى العمل الوطنى أنها " أنثى على الإطلاق " ص ١٥٠

فمن عباءة الوصل الجماهيرى ولدت فتاة أخرى، لا تشعر بجسدها وكأنه خطيئة، كما أنها تحولت فى نظر الناس من امرأة يتبعون بنظراتهم أماكن الاستدارة فى جسدها إلى " المناضلة الأخلاقية الجادة الملتزمة " ص ١٥٢.

هوامش المبحث الأول
أنماط رواية السيرة الذاتية

١) عبد العزيز موافى: " الرواية فوق منصة التتويج "، مجلة الثقافة الجديدة، ع (٢١٢) مارس ٢٠٠٨، القاهرة ص ١٤٠

(٢) شكرى المبخوت: " سيرة الغائب.. سيرة الآتى "، مرجع سابق ص ٢٨

(٣) السابق نفسه، ص ٣١

(٤) سيد الوكيل: " هامش على زمن الرواية: التجربة النسوية ج٢ " مجلة الثقافة الجديدة عدد سابق ص ١٢٩

(٥) ميشال بوتور: " الرواية كبحث "، ضمن كتاب " الرواية اليوم "، إعداد وتقديم: مالكوم برادبرى، مرجع سابق، ص ٤٥.

(٦) السابق نفسه، ص ٤٧.

(٧) للعناوين الخارجية والداخلية وظائف أخرى، راجع فى ذلك محمد فكرى الجزار: " العنوان وسيموطقيا الاتصال الأدبى "، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٨، ص ٣٧.

(٨) د/ مصطفى بدوى: رواية الغربة: الحب فى المنفى. بهاء طاهر. مجلة فصول مجلد (١٦) الهيئة المصرية العامة للكتاب، شتاء ١٩٩٧. ص ١٤٥.

(٩) راجع حوارات بهاء طاهر حوار بهاء طاهر مع ليلى الراعى جريدة الأهرام، مرجع سابق، ص ٢٧ بتاريخ ١٥/٢/٢٠٠٥

(١٠) د/ أحمد صبرة:" جوانب من شعرية الرواية: دراسة تطبيقية على رواية «الحب فى المنفى " لبهاء طاهر، مجلة فصول، مجلد (١٥) ع ٤ شتاء ١٩٩٧ – قواعد تطبيقية – ص٦٤.

* ملاحظة: كل الاختصارات والتشديدات الواردة فى الرسالة من عند الباحث.

(١١) يرى صلاح صالح: أن يظل للواقعية سحرها الأخاذ، وجاذبيتها الخاصة، حتى لو التزمت التخييل فى صناعة الأحداث ورسم المسارات أى حتى لو

كان الواقع المرسوم فى الرواية واقعا من صنع الخيال ويتساءل: كيف تكون الحال مع الواقع المنسوخ نسخًا أمينًا عن الواقع الفعلى " سرديات الرواية العربية المعاصرة" مرجع سابق، ص١٩٩.

(١٢) شحات محمد: بلاغة الراوى: " طرائق السرد فى روايات محمد البساطى " مرجع سابق، ص١٨٦، ود/ صلاح صالح: مرجع سابق، ص ص ١٩٥-١٩٦.

(١٣) شحات محمد عبد المجيد: " السرد فى روايات المنفى....."، مرجع سابق، ص ٨٢.

(١٤) جورج ماى: "السيرة الذاتية" مرجع سابق، ص ١٨٢.

(١٥) السابق نفسه: ص ٩٣.

(١٦) السابق نفسه: ص٩٤.

(١٧) السابق نفسه: ص ٨١.

(١٨) السابق نفسه: ص ٨٣.

(١٩) السابق نفسه: ص ٨٢.

(٢٠) السابق نفسه، ص ٨٣.

(٢١) السابق نفسه، ص ٨٣.

(٢٢) يمنى العيد: " السيرة الذاتية والوظيفة المزدوجة " دراسة فى ثلاثية حنا مينا "، مرجع سابق، ص ١٤.

(٢٣) السابق نفسه، ص ٢٠.

(٢٤) جورج ماى: " السيرة الذاتية "، مرجع سابق، ص ١٥٧.

(٢٥) لاحظ هذا فى نص " بيضة النعامة " لرؤوف مسعد، حيث تجد الإشارات الزمانية والمكانية أعلى الصفحة.

(٢٦) جورج ماى: " السيرة الذاتية "، مرجع سابق، ص ١٥٦.

(٢٧) السابق نفسه، ص ١٦٠.

(٢٨) تمّ حذف فكرة الهوامش من النص، بعد اعتراض الدكتور يوسف إدريس، واعتبارها مغالاة فى التجديد، (راجع مقدمة المؤلف، ص ١٤)

(٢٩)١- Forest Ingram: Representative short story cycles of the twentieth century: studies in a literary genre "،

. 13.P ،71 ،S Al.the Haugue U

(٣٠) خيرى دومة: " تداخل الأنواع فى القصة القصيرة المصرية..."، مرجع سابق، ص٢٦٩

ى، ونورا

سن عبد

(٣٤) خيرى دومة: " تداخل الانواع فى القصة القصيرة المصرية.."، مرجع سابق، ص٢٧٧.

(٣٥) ماهر حسن: " السيرة الذاتية "، مرجع سابق، ص: ٢٦١، ٢٦٢.

(٣٦) شعيب حليفى: " الرحلة فى الأدب العربى: التجنيس، آليات الكتابة، خطاب المتخيل "، كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ع (١٢١)، أبريل ٢٠٠٢، ص: ٦٥.

(٣٧) عبد الملك مرتاض: " فى نظرية الرواية: بحث فى تقنيات السرد "، عالم المعرفة، ع (٢٤٠)، المجلس الوطنى للثقافة والآداب، الكويت، ديسمبر ١٩٩٨، ص ٢٨٩.

(٣٨) شعيب حليفى: " الرحلة فى الأدب لعربى...."، مرجع سابق، ص ٢٧٤.

(٣٩) السابق نفسه، ص ٢٧٧.

(٤٠) السابق نفسه، ص ٢٧٦.

(٤١) السابق نفسه، ص ٢٧٧.

(٤٢) السابق نفسه، ص ٤٩.

(٤٣) السابق نفسه، ص ٥٠.

(٤٤) شعيب حليفى: مرجع سابق، ص، ص: ٢٧٩، ٢٨٠.

(٤٥) جورج ماى: السيرة الذاتية، مرجع سابق. والمقصود بالقص المدرج: هو أن يتم السرد عبر التتابع الزمنى" وهو مستعار من الرواية، ص ١٨٥

(٤٦) عبد السلام حيدر: " الأصولى فى الرواية..."، مرجع سابق، ص ١٩٤.

(٤٧) لاحظ في أثناء رحلته إلى الأقصر مع صديقتيه، فعندما جاء العملاق

ليعرض بضاعته ينقطع السرد والزمن، حيث يبدأ الراوى فى سرد رحلة أبيه إلى شبرخيت ومرضه ثم وفاته، وبعد عدة صفحات يواصل ما قطعه، ليعود إلى العملاق، وما عرض عليهم، راجع ص ص٤٨، ٥٤

(٤٨) ميشيل فوكو: " إرادة المعرفة "، ت/ مطاوع صفدى، وجورج أبى صالح، مركز الإنماء القومى، ١٩٩٠ ص ٣٠.

(٤٩) شعيب حليفى: " الرحلة فى الأدب العربى..."، مرجع سابق، ص: ٦١.

هوامش المبحث الثانى: التمثيلات:

(١) أمال مختار: " الذاتية فى الرواية. أو تشبيه الروائى بالإله " شهادة ضمن كتاب " الرواية العربية الذاتية " ص ١٦٠.

(٢) د.شيرين أبوالنجا: " عاطفة الاختلاف.. "، مرجع سابق، ص٢٥.

(٣) للاطلاع على مزيد من أراء جاك دريدا، يمكن الرجوع إلى: " مدخل إلى التفكيكية "، (مجموعة مؤلفين)، تحرير وترجمة: حسام نايل، سلسلة آفاق عالمية، عدد ٦٩، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط أولى ٢٠٠٨، ص٢٦٥ وما بعدها، وكذلك محمد عنانى فى " معجم المصطلحات الأدبية الحديث "، حيث يرى محمد عنانى اعتقاداً من نظرته إلى التفكيكية باعتبارها " نظرة فلسفية فى اللغة أولا، يتحتم فى تطبيقها عدم إخضاع اللغة لعوامل خارجية، لذا فكان أكبر المستفيدين من هذا التيار هم دعاة الحركة النسائية الجديدة (feminism رجالا ونساءً)حيث حاولوا الكشف عن التناقضات الصارخة فى كتابة أنصار سيادة الرجل على المجتمع pa-triarchal domination برغم عدم التفرقة فى التفكيكية بين الذكر والأنثى. راجع محمد عنانى: معجم المصطلحات الأدبية الحديثة: دراسة ومعجم إنجليزى وعربى "، سلسلة أدبيات، الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان، ط أولى ١٩٩٦، ص ص ١٥١-١٥٢.

(٤) رامان سلدن: " النظرية الأدبية المعاصرة "، ترجمة جابر عصفور، آفاق الترجمة، عدد ١، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٥، ص ٢٣٧.

(٥) تيرى إيجلتون: " مقدمة فى نظرية الأدب "، مرجع سابق، ص ٢٢٣.

(٦) السابق نفسه: ص ٢٢٣

(٧) السابق نفسه: ص ص ٢٢٣ ـ ٢٢٤.

(٨) فكرة عدم وجود فوارق بين هوية ذكورية، وآخرى أنثوية، طرحتها " هيلين سيكسو " فى مقالتها " ضحكة ميدوزا " عام ١٩٧٥، والتى اعتبرت مانفيستو الكتابة الأنثوية، فمن وجهة نظرها أن الكتابة الأنثوية تتشكل فى الثغرات التى لا تسلط عليها الأضواء من قبل البنية الذكورية الأبوية. وهذا يتوازى مع فكرة " المهمّش " التى طرحتها جوليا كريستيفا.راجع فى ذلك: تيرى إيجلتون: " مقدمة فى نظرية الأدب "، مرجع سابق، ص ١٢٤، وكذلك: مد ص ١٩٠-

١،

(٩) را فور،مرجع

س

(١٠) مقوله (المراة ليس رجلا) التى صرحت بها لوسى اريجارى، والتى جعلتها ترفض إعطاء أى تعريف للأنوثة، فمن وجهة نظرها لا يجب على المرأة أن تحاول المساواة مع الرجل، بل يجب عليها إلغاء سؤال (ما هى المرأة ؟) من منطق الكلام. فهذه المقولة مأخوذة عن التفكيكية، التى ترفض التعارضات الثنائية، وتعمل على تدميرها تدميراً جزئيًّا. فمن وجهة نظر هذه التعارضات، المرأة هى النقيض، هى (الآخر) للرجل؛ لأنها (لا رجل) بتعبير التفكيكيين (رجل ناقص) تناط به قيمة سلبية أساساً فى علاقته بالمبدأ الأول الذكرى......إن المرأة ليست مجرد آخر بمعنى كونها شيئًا بعيداً عن إدراكه، بل إنها لآخر وثيق الارتباط به بوصفه صورة ما لا يكونه هو...، ومن ثم فإن الرجل يحتاج إلى هذا الآخر حتى وهو يزدريه، وهو مكره على إعطاءه هوية إيجابية لما يعتبره لا شىء. راجع تيرى إيجلتون: " مقدمة فى نظرية الأدب "، مرجع سابق، ص ١٦١.

(١١) د. شيرين أبو النجا: مرجع سابق ص ١٢/ ١٣

(١٢) أحلام مستغانمى: " بلدان تخاف عناوين الكتب " شهادة، ضمن كتاب " الرواية الذاتية النسائية "، مرجع سابق، ص ١٢٨

(١٣) مفيدة الزينى: حوار مع أحلام مستغانمى بعنوان " الكتابة حالة عشق ". مجلة الحياة الثقافية، تونس نوفمبر ١٩٩٧، ص ٨٩، ص ٢٤

(١٤) شيرين أبو النجا: مرجع سابق. ص ١١٩

(١٥) السابق نفسه: ص١٤٠
(١٦) د/ صلاح فضل: الرواية الجديدة، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٤، ص ٩٣.
(١٧) د/ شيرين أبو النجا: مرجع سابق، ص ١١٩
(١٨) السابق نفسه: حوار بتاريخ ٢٣/٧/١٩٩٧، ص ١٥٢.
(١٩) جورج طرابيشي: الأدب من الداخل. راجع فى ذلك: نور الدين الجرينى " صورة الرجل فى الرواية النسائية العربية " أيام معه لكوليت سهيل خورى نموذجا مرجع سابق ص ٩٣.
(٢٠) نزيه أبو نضال: ببلوغرافيا الرواية النسائية العربية (١٨٨٨ ـ ١٩٩٦) مجلة الجديد، الأردن، ع (١١) خريف ١٩٩٦، ص٣٩.
(٢١) سعيد يقطين: الرواية النسائية العربية: رجاء عالم نموذجًا.. ضمن (الرواية النسائية) مرجع سابق ص ١٠٩ولم يكتفِ سعيد يقطين بتحديد ملامح الكتابة النسائية، وإنما قسم الرواية النسائيةَ إلى نوعين الأول أطلق عليه (رواية الأطروحة النسائية) ومن أهم أسسها الانطلاق من المرآة باعتبارها ذاتًا وموضوعًا للكتابة، أما الرواية التى لا يتحقق فيها هذا الأساس فيمكن التعامل معها خارج رواية الأطروحة النسائية، المرجع السابق ص ١٠٩.
(٢٢) إبراهيم فتحى: " الإبداع الروائى للمرأة المصرية "، مجلة الهلال، مارس ١٩٩٥، ع (٣) ص٨١.
(٢٣) بوشوشه بوجمعة: مرجع سابق، ص ٣٢.
(٢٤) السابق نفسه ص ٢٢.
(٢٥) السابق نفسه ص ٢٢.
(٢٦) بوشوشه بوجمعة: مرجع سابق، ص ٢٢.
(٢٧) راجع د. سوسن ناجى: " المرأة فى المرآة "، ص ١٦٧.
(٢٨) زينب العسال:" تفاعل الأنواع فى...."، مرجع سابق،ص٣٦٨.
(٢٩) راجع شهادة لطيفة الزيات، مرجع سابق، ص٣٢
(٣٠) فريال غزول: " أوراق شخصية نموذجًا للصيرورة الروائية "، مرجع سابق، ص٤٢

(٣١) زينب العسال: " تفاعل الأنواع "، مرجع سابق، ص ١٠٧

*** هوامش المبحث الثاني: رواية الغربة:**

(١) د.محمد مصطفى بدوى: " رواية الغربة: الحب فى المنفى، بهاء طاهر "، مجلة فصول، ع (٣) شتاء ١٩٩٧، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ١٤٥.

(٢) شحات محمد عبد المجيد: " السرد فى روايات المنفى "، مرجع سابق، ص ٢٣

(٣) يفرق حليم بركات بين النفى الطوعى والنفى القسرى، حيث فى الحالة الأولى يُطرد المنفى من بلده بقرار سياسى من قبل السلطة، أما فى حالة النفى الطوعى فقد ينعزل الكاتب داخل البلد، وهو ما يرافقه إحساس عميق بالغربة. أو قد يهاجر هربًا من الاضطهاد والأوضاع الصعبة التى لا يقوى على التغلب عليه فى بلد آخر يؤمن بالحرية والعمل والظروف التى يفتقدها فى بلاده. راجع حليم بركات: رواية الغربة والمنفى " فصول، ع الرواية صيف ١٩٩٨ ص: ٤١: ٤٩

(٤) د/ أحمد درويش: " تداخلات النصوص والاسترسال الروائى: تقاطعات رواية السيرة الذاتية ورواية الاغتراب " مجلة فصول، عدد ٤، مرجع سابق، ص ٣٥

(٥) حوار بهاء طاهر مع ليلى الراعى، الأهرام. الثلاثاء، بتاريخ ١٥/٢/٢٠٠٥، ص ٢٧

(٦) حليم بركات: مرجع سابق، ص ٤٥.

(٧) محمد ديب: تصريح لمجلة (الوسط) بتاريخ ١٨/٧/١٩٩٤، نقلاً عن شحات محمد عبد المجيد، السرد فى روايات المنفى العربية، مرجع سابق ص ٣٦.

(٨) شحات محمد عبد المجيد: مرجع سابق، ص ٢٣.

(٩) حليم بركات: مرجع سابق، ص ٤٤.

(١٠) شحات محمد عبد المجيد: السرد فى روايات المنفى العربية، مرجع سابق، ص ٢٣ وما بعدها.

(١١) السابق نفسه، ص ٢٣.

(١٢) مراد وهبه: " المعجم الفلسفى"، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ط ٢،

١٩٧٩، ص ٢٠١ ـ ٢٠٢.

(١٣) بول ريكور وآخرون: " الوجود والزمان والسرد، فلسفة بول ريكور: تحرير ديفيد وورد. ت/ سعيد الغانمى. المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٩، ص ١٠٦.

(١٤) د. حسين حمودة: " الرواية والمدينة..."، مرجع سابق، ص ٢٥١، ٢٥٢.

هوامش المبحث الثالث " تجربة السجن:

(١) إبراهيم فتحى: " السجن فى الخيال القصصى "، مجلة الهلال، مارس ١٩٩٧، ص ١٠٠.

(٢) للتأكد من هذا الرأى، يمكن الرجوع إلى روايات مثل " اللص والكلاب، والكرنك " لنجيب محفوظ، ففى رواية " الكرنك " صورة مركزة شديدة المرارة للسجن، وأيضاً رواية " حكاية تو " لفتحى غانم، و" الزينى بركات"، وهداية أهل الورى لما جرى فى المقشرة " لجمال الغيطانى، والزنزانة" لفتحى عبد الفتاح "، و" شرف " لصنع الله إبراهيم. هذه مجرد أمثلة فقط.

(٣) حسن بحراوى: " بنية الشكل الروائى.... " مرجع سابق، ص ٥٥.

(٤) السابق نفسه، ص ٥٥.

(٥) السابق نفسه، ص ٥٦.

(٦) ما يؤكد فكرة الكتابة بوصفها مقاومة، هو سعى الكتّاب في أثناء فترة العقوبة، تهريب ما يكتبون إلى خارج السجن، بوسائل عدة، أو تحمُّل أشكال وصنوف التعذيب فى سبيل إخفاء ما يكتبون. (راجع حملة تفتيش... للطيفة الزيات)، و" الشمندورة " لمحمد خليل قاسم.

(٧) د. حسين حمودة: " الرواية والمدينة.. " مرجع سابق، ص ٢٣٢.

(٨) نزيه أبو نصال: " السمات الفنية فى رواية القمع العربية "، مجلة فصول، مرجع سابق، ص ١٢٢.

(٩) السابق، ص ١٢٣.

* سوف أكتفى بدراسة نموذجى " تلك الرائحة، وحملة تفتيش " لما للأولى من أهمية فى بيان أثر السجن على السارد وكيفية نظرته للواقع الخارج إليه، بمنظور إنسان ذاته مفتته/ متشرذمة، أما النموذج الثانى (حملة تفتيش...) فيعكس كيف كان السجن مرآة لرؤية الذات واستجلائها، وكذلك إعادة

اكتشافها للأشياء من جديد...

(١٠) قدم (صنع الله إبراهيم)، فى عمله " يوميات الواحات " الصادر عام ٢٠٠٦، عن دار المستقبل العربى أسباب الاعتقال، كما سرد وسائل التعذيب، التى لاقاها المسجونون السياسيون داخل هذا المعتقل الرهيب.

(١١) د. حسين حمودة: " الرواية والمدينة،..... "، مرجع سابق، ص ٢٣٢.

(١٢) إبراهيم فتحى: " الخطاب الروائى،و الخطاب النقدى فى مصر "، مرجع سابق، ص ٤٢.

(١٣) إبراهيم فتحى: " الخطاب الروائى والخطاب النقدى فى مصر "، مرجع سابق، ص ٤٣.

(١٤) إبراهيم فتحى: " الخطاب الروائى والخطاب النقدى فى مصر "، مرجع سابق، ص ٤٥.

(١٥) د. حسين حمودة: " الرواية والمدينة،... "، مرجع سابق، ص ٢٣٤.

(١٦) يشغل هذا الجزء صفحات من ٨٩ إلى ٩٤.

الفصل الثانى
بنية رواية السيرة الذاتية

إذا كانت رواية السيرة الذاتية استعارت الكثير من تقنياتها، ومقوماتها من الأجناس القريبة منها،سواءً أكانت الرواية أو السيرة الذاتية، نظراً لحالة التداخل والتفاعل، التى خلقتها مرونة النوع، وميوعة الحدود، والتى سمحت باختراق الحدود، وفى كثير من الأحيان ذوبانها، فإن هذا لم يمنع أن تستقل"رواية السيرة الذاتية"، عن غيرها من الأنواع القريبة منها، والمتولّدة عنها، ببنية مميزة، وواضحة تميزها.وقد غدت هذه البنيات المميزة بمثابة علامات فارقة تتميز بها " رواية السيرة الذاتية" عن غيرها.

ومن هذه البنيات، بنية الشخصية، والتأكيد على ضمير المتكلم، وتماهى المسافة بين الذات والموضوع، وكذلك كثافة حضور المؤلف، أو ترديد أصداء التاريخ الشخصى له وحضور المؤلف الضمنى

متدثراً فى عبارات الرواة والشخصيات، إضافة إلى الإشارات التسجيلية لوقائع أو مشاهدات بعينها أو شخصيات حقيقية ورد ذكرها فى النص الأدبى مرتبطًا بملامحها وممارستها الواقعية وكذلك بنية الزمن، وأخيراً المروى له ودرجة حضوره فى النص. كل هذا يشير إلى تميز بنية " رواية السيرة الذاتية"، ومن ثم سوف نقف على دراسة هذه البنيات، لإظهار سمات " رواية السيرة الذاتية"وعناصرها المميُزة.

أولاً:بنية الشخصيات فى رواية السيرة الذاتية:

-١-

ذكر من قبل " تودوروف " أن سبب إعراض النقاد – سابقًا – عن دراسة الشخصية الروائية، لما تتميّز به من أنها " ذات طبيعة مطاطية جعلتها خاضعة لكثير من المقولات دون أن تستقر على واحدة منها " (١) هذا عن الشخصية الروائية، أما الشخصية السيرية، فتكاد تكون أكثر ثباتًا وانضباطًا،كما أنها تبتعد تماماً عن النمطية: فهى " شخصية تتمتع بالحيوية، وتعيش لحظات الضعف، والتردد والمكاشفة، والتحدى، والصمود، وتعرية الذات ومساءلتها، والتصالح مع النفس (٢) " و تنتمى الشخصية السيرية لما هو حقيقى لا متخيل، بعكس الشخصية الروائية، التى عدّها بارت " كائنا من ورق" وكما اعتبرها " جان ريكاردو " "كائنًا أدبيًا " (٣)

كما أن الأشخاص الذين يختارهم الكاتب من واقعهم الاجتماعى – فى الرواية – كالشخصيات التاريخية؛ فما أن تدخل الحكاية حتى ينفضوا عن ذواتهم الأولى، وتتحقق لهم ذوات جديدة يرسمها النص،

فالكاتب كما يقول: عبد العالى بوطيب " لا يكتفى بنقل الشخصية من واقعها فقط، وإنما يخضعها لعملية إعادة إنتاج، ويشخصنها بحمولة ... واقعها ... مختلفة ... مرجعي ... أو تلك، ... والمواقف.

وإذا كان الروائى العظيم هو الذى " يخلق الشخصيات " (٥)، فإن كاتب رواية السيرة تكمن عظمته - هو الآخر - في أثناء رسم واستعادة شخصياته، حيث " يدير الأحداث حول الشخص المترجم، ومن ثم لا يسمح لحياة الأشخاص الآخرين بالتحكم فى منحى السيرة لهذا الشخص، وبالتالى فهو لا يعرض من حياتهم إلا المقدار الذى يوضح حياة بطل السيرة نفسه " (٦)

وارتباط الشخصية فى رواية السيرة الذاتية بواقعها المرجعى/ الحقيقى، باعتبارها " كائنات حية " لا يعنى أنها بعيدة عن " الخيال "، فالشخصية ماثلة فى النص بسماتها الواقعية، لكن ما بين النقل من الواقع إلى الورق، تخضع للتخييل، فرسم الأبعاد الداخلية للشخصية من انفعالات، وفرح، وغضب، وحزن، وغيرها خاضع فى رسمه لخيال كاتب رواية السيرة. أما معظم الشخصيات الأخرى، التى تدخل حيز الفضاء السيرى، فيستعيدها المؤلف بمقدار حاجة الشخصية لها، وحدود دورها، ومدى تأثيرها، وعلاقتها بالشخصية.

ومن ثم فهى شخصيات تولد لتموت على الورق (لا نرى لها امتداداً فى النص - بعكس الشخصيات الروائية) لكن تأثيرها باق على الشخصية السيرية، سواء فى آثارها عليه أو توجهاتها وراءها. وإن كان هذا مرتبطا بدور وحجم العلاقة ونوعها، لا نرى لها امتدادا فى النص بعكس (الشخصيات الروائية)، وارتباط الشخصية/ البطل بها سيأتى عبر علاقات ليست نمطية، وإنما تأخذ شكلاً آخر يتمثل فى علاقة قربى أو صداقة أو زملاء عمل وغيرها من العلاقات.

- ٢ -

عادة الشخوص فى " رواية السيرة الذاتية "، ما تكون ذات هويات واقعية، لا يمكن الطعن فيها. ومن ثم فالشخصيات التى تتردد داخل " رواية السيرة " هى صدى لأسماء كل الذين لهم أثرٌ عظيم فى حياة المؤلف الإنسانية والفكرية على حدٍّ السواء، كما أنَّ معظم هذه الشخصيات ترتبط - دائمًا - بالمؤلف عبر روابط حميمة تجعل من السهل فى ظلِّها الكيفيات التى بدأت فى ظلِّها شخصية المؤلف، وأهم هذه الشخصيات هى شخصية الأب والأم، فهما أساسيان فى نحت معالم الشخصية وبلورتها.

*** بنية الشخصية فى " قدر الغرف المقبضة "**

فى " قدر الغرف المقبضة " لـ " عبد الحكيم قاسم " يرسم صورة للأب، وعلاقة الابن به، ومن هذه العلاقة يكشف لنا أسباب سأم الابن/ عبد العزيز من هذه الدور، وكيف توارث الابن من الأب غواية البحث عن هذه الدار التى لها رائحة " تريح القلب ".

أول مشهد ينفتح عليه السرد هو مقولة الأب، التى يتردد صداها فى أُذن الابن، وتطارده فى كل دارٍ يأوى إليها. " ما تزال كلمات أبيه تعاوده بين آن وآن، هذه الدار ريحها ثقيل.... " قدر الغرف المقبضة، ص ٣

كلمات "الأب" التى تنغرس فى ذهن "الابن" تسهم فى زيادة ... ل إليها، ليس ... خلاصة تجار ... تنقلاته، ومن ثم تكتسب هذه الكلمات التى استهل بها النص، أهميتها، ودلالتها فى إظهار عمق العلاقة بين الأب وابنه. التى أبرز مظاهرها رسوخ نصيحة الأب فى وعى ابنه. ثم يُسهب الراوى فى رسم صورة لهذا الأب، وعلاقته بالدور وأيضاً علاقته بابنه.

" حينما يستيقظ الأب من النوم يكون سيئ المزاج عكر العينين ربما هى كآبَة الدّوار، يقول الأب لعبد العزيز:

- هات قهوة....

فيسرع له بها من الدار، وإذ يشرب الأب قهوته تشيع فى ملامحه رقة وأسى. يعرف عبد العزيز الحلم فى وجه أبيه. أنه يُريد أن يئوب. يحن للرجوع ولا يدرى إلى أين، البيوت غير مريحة. ليس فيها مكان يأوى إليه القلب. يقوم يأخذ يد ابنه فى يده ". ص٩

ثم يستكمل السارد/ المؤلف رسمه لصورة الأب، التى يتضح من خلالها أثر نصيحة الأب لابنه، وكيف أنّ هذه الدور أصابت الأب بالكآبَة والسأم، حتى أن الابن يُرْجعُ سوء مزاج الأب فى الصباح

لهذه الكآبة. كما أن المرض الذى يصيب الأب، وقد أودى بحياته فيما بعد، يُرجعه الابن – أيضًا – لكآبة هذه الدور أو كما قال " كبس جوها على روحه " ص٧.

وإذا كان الأب قد غرس فى نفس الابن كراهية هذه الدور، فإن الأب يظلُ – فى نظر ابنه – مفخرة، حيث يُجالس أهل القرية، وهو معه، وأيضًا يتباهى به وسط الرجال وهو يُقسِّم الدور لأصحابها.

"وفى مجالس الرجال فى العصارى كانت المناقشات تحتدم حول هذه الدور وعمّا ينبغى أن يكون. وكان الأب أرفع المتكلمين صوتًا وأوضحهم اقتراحًا. لكن الصمت يكون فى نهاية الأمر استسلامًا ولا يكون رضًا ولا إقرارًا. والاختناق عميق فى كل نفس تراه فى عينى كل رجل حينما يكون عليه فى نهاية الأمر أن يئوب.... ص١٢]."

هذا الوصف الذى يقدمه السارد /المؤلف عن الأب، ينمُّ عن الحبّ والانبهار والإعجاب والتقدير له فهو الخبير بتقسيم الدور، والمشهود له بحل المشاكل.. وهو أيضًا ـ الأوضح اقتراحًا بين المتكلمين.

***

الجد:

ترتبط علاقة عبد العزيز بالجد، من خلال ما توارثه عنه من مقته لكآبة الدور وضيقها فالصورة التى ترسخ فى ذهن عبد العزيز عن الجد، هى كثرة الانتقالات من دار إلى دار، حتى استقر أخيراً فى دار ميت غمر. فالجد يظل شغله الشاغل البحث عن بيت كبير يُقيم

فيه فرح الخال الأكبر ولكن ما أن يخرج إلى المعاش فيمكث فى البيت لا يبارح سريره حتى الضحى. وقد ساءت حالته الصحية " يسعل وترن سعلاته فى البيت " ص ٢٩.

الجدة:

دائمًا تقترن صورة " الجدة " عند عبد العزيز بصورة " الجد " حيث دائمًا يجلسان فى الأماسى على الأريكة. وكذلك بالخالة.. حيث تقفان فى المساء وحيدتان خلف النافذة المغلقة على الشارع ومع تواجدها مع الجد/ الزوج، والابنة/ الخالة.. فإن الصمت هو المسيطر عليهم.

أما الصورتان اللتان تعلقان فى ذهن عبد العزيز عن الجدة، فصورتان متناقضتان. حيث تبدو الجدة على حال غير الحال. الصورة الأولى: حيث تقف الجدة فى وسط الدار أسيفة على ما حولها.. حيث لا شىء تعمله. الصورة الثانية: وهى نقيضة للأولى، حيث الحركة والنشاط. وقد تواتيها هذه الحالة يوم الخبيز، وإذا كانت الجدة تجد سعادتها فى طقس الخبيز، فإنها تكون غير ذلك فى المطبخ، فلا تكون سعيدة " فهى تقف وسط البخار والدخان الحانق، وجهها أحمر قاتم مزرود " ص ٢٩

الخالة:

وتشترك مع عبد العزيز فى استخدام الحائط لكتابة نص أغنية قادمة من راديو الجيران على بياض الحائط، أما لعبها الحجلة مع صويحباتها عندما يأتين إليها، فلا يشاركها فيها.. وإنما يقف صامتًا، الشىء الآخر الذى يجمعهما هو " حكايتها " التى كان

يراوده الشك فيها، فيسأل أمه عنها وفى النهاية، يسيطر الصمت على علاقتهما عندما يجلسان ـ معاً ـ على الحصير..

ويرجع عبد العزيز صمتها وتجهمها لأنها تتمنى أن " تتزوج " ص ٣٨

الخال الأكبر:

لا يظهر هذا الخال فى حياة عبد العزيز، إلا عندما ينتقل هو وزوجته ليعمل ويعيش فى ميت غمر فيشعر الجميع بالسعادة لمقدمه، وبخاصة عبد العزيز الذى ينتقل إثر هذا إلى الغرفة الغربية، هو وخاله وخالته، ليحل محلهم هذا الخال وزوجته، فيشعر عبد العزيز بعد أن نظفت الغرفة من الأشياء القديمة والحزينة أن " كآبتها طردت وحزمت وهربت إلى الزوايا والأركان العالية " ص ٢٦

وعندما يعود عبد العزيز إلى البلدة بعد حوالى ثلاثين عاماً، يزور خاله فيلاحظ ما طرأ على خاله من سمنة فقد ظهر " سميناً عجوز الوجه غير حليق، يرتدى جلباباً من الكستور " ص ٣٩. ويشعر بعدها عبد العزيز نحوه بالإشفاق الذى " يعصر قلبه عليه " ص ٣٩، بل إن منظر خاله يترك فى روحه " جرحاً لا يندمل " ص ٤٠.

الخال الأوسط:

ظلت علاقة عبد العزيز بهذا الخال بعد زواجه فى حالة حذر واحتساب، فلم يقترب من غرفته، وما أن سافر الخال وترك زوجته فى البيت، حتى بدأت علاقتها بالبيت وعبد العزيز تتطور رويداً رويداً " فأخذت تتجرأ عليهم، وتجرأ عبد العزيز ـ أيضاً ـ عليها فدخل

غرفتها التى كانت تفتنه، وراح يمتحن أشياءها. ويلتقى عبد العزيز بالخال مرة ثانية فى القاهرة، فيبحث عن عنوانه، وعندما يعرف أنه يقطن فى أرض " الفرنوانى " بعد أن باعت زوجته كل ما ورثته فى البلد، وبنت لها بيتًا، وانتهت النقود قبل أن يكتمل. يستقبله الخال، وعنده يسكن عبد العزيز ثم يستقل بالشقة المقابلة له.

العم:

يلتقى به عبد العزيز فى القاهرة، حيث ينزل عليه، ومع أن العم يُقيم فى المنزل بمفرده بعد سفر الزوجة، فإن العم " يريده أن يمشى " ص ٧٤.

العم الثانى:

مع أنه يسكن فى الدقى فى مسكن من خمسة غُرف، وعندما يزوره عبد العزيز فى مسكنه، يُخايله إحساس بأن عمه وزوجته " خائفان " على حاجياتهم، ويتمنيان معًا لو أنه " خرج لتوه " ص٥٦

الأصدقاء " صلاح وشوقى ":

يرتبط عبد العزيز بهما بعلاقة صداقة، فهما زميلا الدراسة، كما أنهم كانوا يقضون النهار فى المقاهى والمساهى فى دور الخيالة (ص ٥٠). كما جمع بينهما مراسلة الفتيات الأوروبيات ومثلما جمعت بينهم الدراسة، فرقت بينهما أيضًا، فقد سافر صلاح إلى الإسكندرية ليلتحق بهندسة الإسكندرية، وشوقى إلى القاهرة ليلتحق بكلية الحقوق بها، وبقى عبد العزيز فى مدرسة المقاصد الثانوية يتمنى أن يترك طنطا ". وعندما يسافر عبد العزيز إلى الإسكندرية للدراسة فى كلية الحقوق، يشغف بالمدينة حتى أغمض عينيه ويترك

نفسه لهواء الإسكندرية ورائحته " إن هذه مدينة نظيفة ساحرة " ص ٥٩. هذه الحالة التى أصابت عبد العزيز، كان سببها صلاح، فقد كان يُرسل إليه خطابات، يصف له فيها الإسكندرية وجمالها. حتى راح يسرح فى أمنياته بأن " يترك طنطا " ص ٥١

كما أن علاقته بصديقيه لا تنقطع برحيلهما، وإنما تتواصل فى أماكن انتقالاتهما، فعندما يسافر عبد العزيز إلى القاهرة، ويعمل فى محل (سلامة الحلوانى)، أخذ يبحث عن عنوان " شوقى"، وبالفعل يعثر على عنوانه، حيث يسكن مع أسرته التى انتقلت إلى القاهرة، ويلتقون " أنفسهم فى القاهرة مرة ثانية، حيث كتب صلاح إلى عبد العزيز أنه قادم لزيارة القاهرة " ص ٥٦ والتقى به فى منزل والدته الثرية فى " الدقى "، لكن فجأة يرحل " صلاح " ولم يبق له فى القاهرة سوى " شوقى " ويعاودان أيام طنطا، حيث أخذا يترددان على دور العرض والمسارح والمقاهى، أو يزوران المعارف (ص ٥٦). لكن بعد بحث الأب عنه فى القاهرة، لا يجد عبد العزيز مناصاً إلا العودة معه إلى القرية، حيث " لم يكن ثمة مكان آخر " ص ٥٨

وعندما يرحل عبد العزيز إلى الإسكندرية طالبًا بكلية الحقوق، يلتقى بصديقه " صلاح "، فهو أول مَنْ ينزل عليه وفى إطار الصداقة يرفض صلاح أن يتركه زميله، ثم يبحث له عن سكن، وقبلها يُعد له أوراق التحاقه بالجامعة، وتتواصل علاقته بـ " صلاح وشوقى " بعد الدراسة، فيتردد على " شوقى " فى القاهرة بعد طلاقه، ثم يُطلعهما على عمله الأدبى الأول، ويأخذ رأيهما، بل يشاركهم السجن، حيث إنهما كانا سبباً فى دخول السجن، لاعتناقه أفكارهما...

ومن الشخصيات الأخرى التى يتردد ذكرها فى النص كمجرد أسماء لما لهم من فعل وتأثير بالغين على مسيرة الشخصية الرئيسة:

١- مأمور سجن بورسعيد: ويصفه الراوى بأنه كان مرعوبا من المسجونين

٢- شاويش العنبر: وهو ذو شوارب، ودائمًا جالس على كرسى أمام الباب منهمكًا فى أكل الحلوى الطحينية

٣- بالإضافة إلى المعتقلين السياسيين... وغيرهم.

-٣-

*** بنية الشخصية فى " أطياف " رضوى عاشور:**

إذا كانت الشخصية السيرية تختلف عن الروائية، فإن هذا الاختلاف واضح فى نموذج " أطياف "، حيث المؤلفة/ الساردة تمزج فى بنائها للنص بين شخصيتين إحداهما متخيلة وهى شخصية " شجر عبد الفتاح "، وأخرى حقيقية " شخصية رضوى عاشور ". وإذا كان هذا الاستدعاء من قبل الساردة للشخصية المتخيلة، جاء حيلة/ تقنية فنية أرادت بها أن تُمرر ما تريد تمريره من خلالها، فإن تقنية بنائها لشخصية/ شجر عبد الفتاح، يؤكد أحد أوجه الاختلاف فى البنائين: بناء الشخصية فى رواية السيرة الذاتية، وفى الرواية. فالمؤلفة تستخدم أساليب وتقنيات الفن الروائى فى نسيج شخصية " شجر " فهى أثناء حديثها عن شخصية " شجر "، لا تنسى أنها شخصية متخيلة، ومن ثمّ تتعامل معها من هذا المنظور.

" حين بدأت فى كتابة هذا النص بدا لى منطقيًّا أنْ ألتزم بالتسلسل الزمنى لحياة شجر المتخيلة، وتفاصيل حياتى كما عشتها

الآن إلي

الماضى

بت من

يكشف المقتطف السردى السابق عن كيفية تشكل الشخصية الروائية المتخيلة/ شخصية " شجر عبد الفتاح " فبناء هذه الشخصية المتخيلة يأتى من خلال وعى المؤلفة/ الساردة، والتى تمتلك كل خيوط الشخصية، وتستحضرها وقتما تشاء، بعكس شخصية الساردة نفسها التى تأتى عبر التداعى. ومن ثم عمدت الساردة لإظهار " المسكوت عنه " فى شخصيتها الحقيقية، عن طريق خلق نوع من التوازى بينهما وبين شخصية شجر المتخيلة، لكنَّ هذا التوازى بين الشخصيتين لا يسمح بنوع من الخلط أو التداخل بينهما، وعدم إمكانية حدوث مثل هذا الخلط، يشير إلى أن الشخصية المتخيلة، التى خلقتها الساردة فى النص، تسير وفق ما رسمته لها.

وبناءً على هذا القالب التخييلى الذى وضعت فيه الساردة شخصية " شجر " بعكس شخصيات كثيرة تنتمى إلى الواقع مثل لطيفة الزيات/ مريد البرغوثى/ تميم/ إميل حبيبى، سعدى يوسف... وغيرهم

يأتى تشكيل شخصية " شجر " وكذلك دورها فى الأحداث، ومتى تدخل حيز السرد، ومتى تخرج منه؟! وقد ظهر هذا فى أثناء تشييعها

جنازة لطيفة الزيات، تتساءل الساردة فجأة: أين شجر من كل ذلك؟! عليّ أن أعرف ما الذى أفعله بها. لقد تخرجت من المدرسة الآن، ودخلتْ قسم التاريخ بكلية الآداب جامعة القاهرة، ولم تكن شجر شخصية روائية، التقيت بها فى أثناء فترة دراستى بجامعة القاهرة. فقسم التاريخ الذى درستْ فيه يقع فى الطابق الثانى من نفس المبنى الذى يشغله قسم اللغة الإنجليزية الذى درست فيه " ص ٥٠

لحظة توقف التداعى الذى تكون عليه الساردة، في أثناء سردها، عندما تتذكر " شجر "، يؤكد أن الساردة واعية لكون " شجر شخصية متخيّلة/ روائية من صُنْعها، ولا وجود لها فى الواقع ومن ثمّ لكان قد تحقق لها اللقاء، الذى تحقق على الورق، ولم يتحقق فى الواقع العيانى. وعند استحضارها ترسم لها الخطوط العريضة التى تسير عليها داخل البنية السردية، كما يأتى السرد عنها من قبل ساردة عليمة، تُحيط بالشخصية، إحاطة كاملة، مراقبة لها فى تصرفاتها وخطواتها التى تنسجها لها. وبذلك تقف الساردة وراء شخصية " شجر " كالظل؛ فها هى تتابع خطوات شجر في أثناء دخولها الجامعة:-

" .. سوف تدخل شجر من بوابة جامعة القاهرة، وتنحرف جهة اليمين والنخل العالى لم يكن شامخًا كما هو الآن - تمر بين المبنى الأساسى لكلية الآداب والمبنى الأصغر الذى يشغله قسم اللغة الإنجليزية فى الطابق الأول، تصعد إلى الطابق الثانى، تحضر محاضرات التاريخ، تتردد يوميًا تقريبًا على المكتبة العامة، تجلس فى قاعة الإطلاع البحرية أحيانًا، وفى قاعة الإطلاع القبلية أحيانًا، تقلب

مطولاً فى الفهارس، يألفها العاملون، لا يسأل أحد منهم عن بطاقتها، ويعرفونها تمام المعرفة قبل أن تعُيّن فى القسم بسنوات، وقبل أن تتحول من الآنسة شجر إلى الدكتورة شجر " ص: ٥٠، ٥١

متابعة الساردة لشجر، ورصدها لتحركاتها وأفعالها، ومقارنتها بين وضعين لشجر، حالة كونها طالبة، ثم أستاذة في القسم، ينم عن وعى ... شخصية السـ ... م تظهر وتتخـ ... ح بالاسم داخل النص مثلما يَحّدثَ مع شخصية " سعدى يوسف " و" ثريا حبشى " وغيرهما. فى حين أن الشخصية الروائية لها بناؤها الخاص وصراعها الذى تنسجه الساردة من خلال المواقف التى تضعها فيها.

وإيمانًا من الساردة فى جعل شخصية " شجر "، شخصية روائية/ متخيلة، تواصل سردها عنها بضمير الغائب الذى يخلق مسافة سردية بينها وبين ما يسرد، مما يُتيح لها حرية الحركة زمانياً ومكانيًا، والتجول داخليًا فى ذات الشخصية المسرود عنها، ومع وجود مثل هذا الضمير الغائب الذى يُشير إلى مفارقة السارد لشخصياته، فإنه فى ذات الوقت يؤكد اندماج الراوى الغائب فى الحكاية التى هو جزء منها، بوصفه شاهداً.

وهذا ما تجلى فى سؤال الساردة للشخصية الروائية/ " شجر" وكأنها قريبة منها، أو ملتصقة بها حتى أنها تنتظر إجابة عن سؤالها.

" فلماذا لم تتعود شجر على ذلك الشارع الذى ظلت تقطعه كل يوم طوال سنتين " ص ٥٣ ومع اعتماد الساردة على هذا الضمير/ الغائب، فإنها تتماهى وتتطابق مع المسرود عنها " شجر. " طالبة مستجدة فى طريقها إلى الجامعة، التمثال وأشجار الأكاسيا على الجانبين، ثم النصب التذكارى، ومن ورائه مباشرة السور الحديدى، وصف النخيل، وبرج الساعة، والقبة فى الخلفية. المشهد فى البداية هكذا رأته شجر: مكتف بذاته، تمر عليه لتذهب إلى كليتها، وهى حبيسة فى السابعة عشرة تمشى كأنها تطير، وهى أستاذة فى الخمسين بيمناها عصا تستعين بها على السير، وفيما بينهما من مراحل العمر تتطلع، دائماً تتطلع. يزدحم الطريق أو يكاد يخلو من المارة، يكون صيفًا أو شتاءً، صباحًا أو مساءً، أشجار الأكاسيا تُعلن نوراها البنفسجى والنارى أو تتعرى منه تمشى وحدها أو برفقة آخرين الطريق هو الطريق: المرأة الحجرية على مداخله، والقبة فى الختام. وعندما تغادر إلى كوبرى الجامعة، تعى أن المشهد خلفها، تراه وراء ظهرها " أطياف، مرجع سابق، ص ص ٥٣، ٥٤

الوصف الذى تُقدمه الساردة للشخصية، يؤكد حالة التماهى بين الساردة والشخصية، فيصيران واحداً، فهى تصف لحظة دخولها الجامعة فى لحظتين منفصلتين زمانياً؛ الأولى وهى طالبة/ شابة والثانية وهى أستاذة فى مرحلة الشيخوخة حيث تستند على عصا. الجمع بين لحظتين منفصلتين زمانيًا يشير إلى وعى الساردة بالمسرود عنه. وأن الساردة تقف مع [بموازاة] الشخصية المسرود عنها، كما تغوص فى داخلها، لدرجة أن ما يشد نظر الشخصية

يشد نظرها، فجمل من قبيل " هكذا رأته شجر كأنها تطير " يؤكد لنا ما ذهب إليه الباحث من حالة التماهى.

***

ومثلما دارت الأسئلة فى ذهن الساردة/ رضوى في أثناء تشكيل شخصية " شجر " باعتبارها شخصية متخيلة، يجب أن ترسم لها الخطوط العريضة التى تسير عليها داخل السرد، لا يفوتها هذا أيضًا - عندما ترسم شخصية الأستاذ " فوزى كامل "، فبمجرد ظهور شخصيته حتى تبدأ الساردة فى تساؤلاتها " عن دور هذه الشخصية، ومصيرها، وارتباطها بالشخصيات الأخرى. مثل هذه الأسئلة، يُفْتّرض أنها أسئلة تطرق ذهن الكاتب قبل الكتابة، أما وجودها داخل النص فلا تبرير له، لأن القارئ لا يهمه سوى الشخصية الناضجة، أما فى حالة هذا النص فالساردة تطرق مثل هذه الأسئلة، وكأنها تريد أن تضع القارئ فى دائرة واحدة يشاركها معاناتها في أثناء الكتابة، وكيف أن مسألة خلق الشخصيات تحتاج إلى قدرة على الإمساك بزمام الشخصية، حتى لا تنفلت، وتصبح كمن يُغرد خارج السرب. هكذا تبدأ الساردة تساؤلاتها في أثناء خلق شخصية الأستاذ فوزى، كما تشرك ابنها " تميم " فى تساؤلاتها عن ماهية تشكيله، وكيفية دخوله الحدث، وكيف يتم اللقاء بينه وبين " شجر ".

" ما الذى أفعله مع ذلك الأستاذ الذى اخترعته؟ هل أجعلها تقع فى حبه وتنتظر خروجه من المعتقل، وأبنى العلاقة بينهما وأقدم شخصية دالة على نموذج من نماذج الشيوعيين المصريين، سيقول

ابنى، وأنا أتأثر بما يقول، " هذا متوقع، ترسمين أستاذاً فتقع البطلة فى حبه. ماما جيلكم لا يخلو من الرومانسية، وقدر من الميلودراما ـ لا تغضبى ـ ولأنك يسارية ستجعلين هذا الشاب الجميل يسارياً، فتحبه البنت وتصبح بدورها يسارية " (....) لن تجعليه على هذا الشكل أو ذاك ستفاجأين به يُشكل نفسه ويفرض عليك مصيره ومساره، أو تكتشفين أنه ذهب، صار مُبتعداً وأنت منهمكة فى الكتابة. وفجأة إذ تتذكرينه تلتفتين، تبحثين عنه فلا تجدينه. لا قرارات مسبقة. فى الفصل القادم أعود لشجر وليكن ما يكون "

أطياف، مرجع سابق، ص ٤٥، ٤٦

لو وضعنا هذه الشخصية المتخيلة/ شخصية " فوزى كامل "، فى مقارنة مع إحدى الشخصيات الحقيقية الواردة فى النص مثل " شخصية الزوج/ مريد البرغوثى " لاتضح الفرق فى البناء والتشكيل بين الشخصيتين. فالشخصية المتخيلة كما هو واضح فى نموذجى " شجر وفوزى " تخضع لحسابات وأفكار وآراء الساردة عند نسج خيوطها، ورسم أبعادها، وعلاقاتها، وصراعاتها، وحدود دورها. فى المقابل لو وضعنا شخصية " شجر " فى مقابل شخصية " فوزى " لاتضح وجود مثل هذه التساؤلات التى طرحتها الساردة عن كيفية تشكل شخصية " فوزى "، فالساردة بهذه التساؤلات تريد أن تُحدث نوعاً من التوازى بين الشخصيتين؛ لكى يتم التقارب بينهما ثم الحب فالزواج.

هذا التوازى جعلها تطرح أفكاراً ورؤى عن ماهية الشخصية/ قديساً/ شيخاً ضائعاً/ قائداً حزيناً/ مقاتلاً/ دلالاً.. حتى تنتهى فى

النهاية بأنه سيفاجئها " ويشكل نفسه " أو يذهب مُبتعداً عما خططت له.

***

الشخصية المتخيلة لا تكون دخيلة على النص، فالسارد/ أو الساردة يعى أو تعى جيداً حدود الشخصية ودورها. وأين ومتى تدخل السرد؟! فالساردة - هنا - في أثناء بنائها لشخصية " شجر " تسعى لخلق شخصية موازية لها، فتخلق شخصية " فوزى "، ومن ثم تبدأ تساؤلاتها المنطقية قبل رسم الشخصية: سماتها/ آرائها/ تكوينها. وهل يحدث التوافق بينها وبين الشخصية الأخرى " شجر بوجل عمن يدق " وبعد محاولات بطيئة تفتح الأقفال المختلفة المعقدة التى تقيم قلعة بينها وبين الليل والحظ والمفاجآت " ص: ١٦٣ أم تأتى كشخصية تغرد فى اتجاه آخر ومع تساؤلاتها المنطقية والمشروعة جداً، فلا تخرج بإجابة، ومن ثم تطرح تساؤلاتها على شخص آخر - ابنها تميم علّها تظفر بإجابة، لكنه يزيد من حيرتها فيقول لها:-" ترسمين أستاذاً فتقع البطلة فى حبه "، ومرة ثانية يقول لها " أن شخصية الأستاذ فوزى لا تخرج عن إطار تكوينها هى "، " لأنك يسارية ستجعلين هذا الشاب يسارياً فتحبه البنت وتصبح بدورها يسارية " ص: ٤٥.

-٣-

بنية الشخصيات فى الحب فى المنفى:

إذا كانت نصوص مثل (قدر الغرف المقبضة، أطياف، دنيا زاد، السيقان الرفيعة للكذب، بيضة النعامة، وغيرها من النصوص

السيرية) أظهرت لنا ملامح بنية الشخصية فى الكتابات السيرية، ومنها رواية السيرة الذاتية. فإننا - هنا - نركز على دراسة الشخصية فى (الحب فى المنفى)، لأن بنيتها بنية رواية ؛ ليعرف الفرق فى بناء الشخصية فى الكتابة السيرية، وبنيتها فى الرواية.وإذا كانت الشخصية السيرية لها واقعية مرجعيةً، فإن الشخصية فى الرواية، بناءُ مُتخيّل من قبل السارد، كما أنه - أى السارد - يُحمِّل هذه الشخصيات من الأفكار والمعتقدات الأيديولوجية ما يراه مناسبًا لدورها، بالإضافة إلى أن السارد هو الذى ينسج خيوطها، ومن ثم يرسم دورها فى النص، والذى قد يأتى دورًا رئيسًا أو ثانويًا، بحسب حاجة المؤلف/ السارد، بعكس الشخصية السيرية والتى هى فى الأصل واقعية، ولا يستطيع المؤلف عند استدعائه لها أن يزيد فى دورها أو ينقصه، أو يحمّلها من الأفكار والآراء ما لا يتناسب مع مرجعيتها، لذا نجد كُتّاب السيّر وروايات السيرة، يضعون فى اعتبارهم مثل هذه الأشياء حتى لا يقعون تحت طائلة القانون بتهم من قبيل (السب والقذف والتشهير)، بعكس كاتب الرواية، والذى ينجو من الفخ والشَرك، اللذيْن قد يقع فيهما كاتب السيرة ورواية السيرة، من خلال تصدير بسيط فى أول الرواية (أن هذا العمل من الخيال المحض، وأى تشابه فى الشخصيات والأحداث، فهو من قبيل الصدفة والخيال والفن).

وفى رواية " الحب فى المنفى " لبهاء طاهر يظهر الفرق جليًا بين الشخصية المتخيّلة والشخصية الواقعية، من خلال شخصيتى المرضة النرويجية " ماريان أريكسون " والصحفى الأمريكى "

رالف". فهاتان الشخصياتان بما أنهما لهما إطارٌ مرجعى، فلا ينسى السارد هذا ويشير إلى هذا فى نهاية الرواية، كما أن دورهما فى النص يأتى فى إطار زمن معين، وبمساحة سردية أيضًا معينة لم تتعدياه قط، بعكس الشخصيات الروائية والتى بلغ عددها داخل النص ثمانى عشرة شخصية، يأتى تقديمهم وفق آليات معينة يبتغيها السارد، كما أنها ترتبط ببعض عبر علاقات متعددة (رغبة/ تواصل/ مشاركة/ نفور).

يحكم هذه العلاقات فى بعض الأحيان التوجهات الفكرية التى يسبغها السارد على هذه الشخصيات، فالسارد/ الصحفى، ناصرى ومؤمن بفكرة القومية العربية، وقد تحمّل الكثير بسبب هذه الأفكار وأولها النفى الذى هو فيه الآن، وليس آخرها رفضه العمل مع الأمير حامد فى إصدار صحيفة، وهو الأحوج لذلك لتمرير مقالاته التى يرفضها رئيس التحرير فى مصر، متذرعًا بحجج واهية أبرزها أن أخباراً من الرئاسة أكلت الصفحة، وتارةً عن طريق التدخل بالحذف والقصّ حتى يتشوه المقال، فلا يعرف قارؤه ماذا يريد كاتبه ؟، مقابل مبلغ مالى ضخم لتمرير أفكار الأمير الذى يدعو نفسه بأنه تقدّمى، أما صديقه إبراهيم المحلاوى فهو يسارى تقدمى، يؤمن بالشيوعية، ويتحمل أيضًا عواقبها، وأهمها رفضه الزواج من زميلته شادية فى الجريدة ودخوله السجن. أما شخصية منار طليقة السارد، فتعكس فى توجهاتها غالبية النماذج النفعية فى هذه الفترة، والتى استفادت من كافة التوجهات، فتارة تتشبع بنفس أفكار البطل /السارد، وبناءً على هذا يتم الزواج، ومع موت عبد الناصر، تتبدل أفكارها لمسايرة

المرحلة الجديدة، فهى التى كانت من قبل تلوم البطل/ زوجها على ادخاره العملات الصعبة، في أثناء تأدية المهام الثورية خارج البلاد،

سيارة

ه عليه،

ميلاتها

إجابة

عقب الطلاق، ثم في مرحلة ثالثة ارتدت الحجاب.

معظم العلاقات بين الشخصيات مبنية على شخصية السارد، فالسارد تحكمه علاقات بشخصيات الرواية التى خَلَقَها، بعض هذه العلاقات لا يأخذ مساراً واحداً، بل متبايناً، فعلاقة السارد بمنار بدأت بعلاقة حب، وانتهت إلى نفور بينهما، وبالمثل علاقة السارد بإبراهيم كان يحكمها التناقض، ثم الاتهام من قبل إبراهيم للصحفى، بأنه هو السبب الذى كان وراء سجنه، وعندما يلتقيان فى هذه المدينة، يتصالحان من جديد، " فقد محا الموت أسباب العداوة بينهما " كما ذكر له السارد، إلى أن تصير علاقة مشاركة فيما يحدث، ومحاولة إيجاد وسيلة لإظهار بشاعة المذابح فى صبرا وشاتيلا، والسعى معاً للقاء الصحفى الأمريكى، لتوجيه أنظار العالم للجريمة التى تحدث على مرأى ومسمع العالم دون أن يتحرك أحد. ونتيجة للتواصل بينهما يحكى كلٌ منهما للآخر عن الطفل المعذب فى داخله، والذى يريد أن يثأر لنفسه، إلى قصة فشل حب كلٍّ منهما، وسجن إبراهيم ثم رحيله إلى بيروت بعد خروجه من السجن، إلى آخر الأحداث التى تشير إلى تنامى العلاقة بينهما.

ومن الشخصيات المرسومة بعناية ؛ لتكون البديل الذى يقاوم من أجله الصحفى المأزوم، شخصية " بريجيت"، التى يلتقيها الصحفى صدفة، فى هذا المؤتمر الذى يتحدث فيه " بيدرو إيبانيز" عن التعذيب الذى تعرّض له هو وأخوه من رجال الأمن الوطنى فى شيلى، وكان مناطٌ إليها الترجمة؛ بديلاً عن المترجم الذى غاب، فيحدث ما يحدث بينهما، وتحكى له عن مأساتها مع ألبرت الأفريقى، الهارب من جحيم دكتاتورية " ماسياس " فى غينيا الإستوائية، وكان طالباً يَعدُّ الدكتوراه عن لوركا، وعاشقًا للشعر، وعلاقة مولر بأمها، وهزائم أبيها، وسخرية صديقه مولر منه.....فتآلفا، وصار ما صار بعدما وحدتهما أحداث بيروت، حتى أن السارد يسأل نفسه " ومن أنا لأستحق كل هذا الحب أليس عاراً أن أفرح كل هذا الفرح، فى هذا العمر، وفى تلك الأيام، ووسط تلك الحرب " (ص ١٤٢)، وبعد قصة الحب بينهما جاء الفراق برغم اتفاقهما، " ألا يهزمنا العالم مرة أخرى ؟ ألم نتفق حالاً على ألا يكون فى الدنيا سوى أنت وأنا " (ص١٦٢) لكن كان الأمير حامد، الذى أراد استغلالها للضغط على السارد (فهو يعلم بقصة حبهما) ؛ لكى يقبل العمل فى مشروع صحيفته، بأن تعطيه دروساً فى اللغة الفرنسية، فتكتشف، أنه الأمير حامد، وأنه ليس بحاجة للدروس ؛ لأنه يجيدها، فما أن علم بكشف السارد له، حتى راح يتخلص منهما، فأخبرها مدير الشركة التى تعمل بها أن البوليس سأل عنها وعن التصريح الخاص بها، كما نصحها بألا تبحث عن عمل للسبب نفسه، ويتكرر الأمر نفسه مع السارد، الذى يأتيه خطاب من رئيس التحرير، يخبره فيه بأنه تقرر

إلغاء وظيفة المراسل الصحفى فى هذه المدينة (ن) لأجل تخفيض النفقات، وما أن علمت بالأمر حتى صرخت " هذا عالم ماسياس وسمو الأمير حامد ! لا فائدة " (ص ٢٣٧)، فقررت العودة، برغم عرض السارد عليها أن يعيشا فى مدينة أخرى، فترفض، لأنها تعلم النهاية " أشباحنا كثيرة وستطاردنا أينما نكون، نحن أقصى ما نستط ... طاتنا تلك

" (ص ... ر أبيها،

وانتد

وإلى جانب هذه الشخصيات هناك شخصية " بيدرو إيبانيز" التى انفتح عليها النص، وانغلق عليها أيضاً، فى إشارة بالغة الدلالة للرمز الذى تُمثِّله، وخالد وهنادى، وشخصية يوسف وإيلين، وارتباطهما بالسارد، وأيضاً هناك شخصية الأمير العربى، وتابعه رأفت، والصحفى الأمريكى" رالف "، فمع دورهم فى بناء الأحداث، وتقوية الصراع، خاصة شخصية الأمير العربى وتوجهاته المستّترة، لكنَّ دورهم البالغ كان على مستوى القيم التى أراد المؤلف لها الذيوع من خلالها ؛ " لذلك ظهرت بلا تاريخ شخصى لها، وبلا ملامح لكنَّ تكون هذه الملامح مؤثرة فى الرمز الذى تُمثِّله كما فى حالة بيدرو، كما أن ظهورها كان مكثفاً، فلم يتكرر إلا فى حالة بيدرو وخالد وهنادى، وتكراره كان لاستكمال الرمز الذى تمثله"(٧).

وبمقارنة بسيطة بين تصوير الشخصية فى رواية " الحب فى المنفى "، والشخصية فى الكتابات السيرية، نجد أن الشخصية فى الكتابات السيّرية محددة سلفاً، خارج الزمان، كما أن ماهية

الشخصية خارج الزمان، وليس الزمان هو الذى يعطى للشخصية قوامها، كما أن لا وظيفة للواقع التاريخى الذى يحدث فيه هذا التفتح إلا باعتباره وسيلة لهذا التفتح، فهذا الواقع يفتقر إلى أى تأثير محددٍ على الشخصية بما هى شخصية، فهو لا يشكلها بل يعمل على تكشفها وتبديها " (٨).أما الشخصية فى الرواية فهى على العكس من ذلك، فماهيتها تتحدد داخل النص، وتتكشف من خلال علاقاتها بالشخصيات الأخرى، حتى لو كانت الشخصية نامية ومكتملة (ومنتهية العلاقة قبل زمن الرواية مثل شخصية منار، وشادية).

كما أن الشخصيات فى الكتابة السيرية تأتى، دون ملامح بنائية، فالغرض الأساسى من الاستدعاء هو استكمال الحدث، الذى كانت فيه هذه الشخصية جزءاً منه، ومن ثمّ لو تغاضى الكاتب عن ذكرها، لحدث ما يسمى افتقار الصدق، وهو العنصر الأساسى فى بناء النصوص السيرية بصفة عامة. فالشخصية فى الكتابات السيرية لها واقعية مرجعية، لا يمكن الطعن فيها، بعكس الشخصية فى الرواية، التى هى فى الأصل بناء متخيل.

الشىء الآخر الذى يوضح الفرق فى البناء بين الشخصية فى الرواية والشخصية فى رواية السيرة الذاتية، أن الشخصية فى الرواية دائمًا ما تحمل توجهات كاتبها، أو التوجهات التى يريدها الكاتب أن تحملها، بعكس الشخصية فى رواية السيرة، فليست هناك وصاية من السارد عليها، فالسارد يستعيدها فى نصه بما تحمله من توجهات وقيم، حتى ولو كانت هذه القيم والتوجهات تتعارض معه شخصيًّا.

ثانياً- وضعية الراوى فى الكتابة السير ذاتيّة:-

تختلف وضعية الراوى فى الكتابة السيرية ـ بصفة عامة ـ عن الفنون السردية الأخرى، برغم اتفاقهما فى استخدام الراوى بضمير المتكلم (الأنا)، الذى يزيد من الالتصاق بين ذات الراوى وذات المؤلف، دون أن يضع مسافة سردية ما (9)، ومع هذا الالتصاق فإن وضعية الراوى بضمير المتكلم الأنا فى الكتابة السيرية، لها حضور خاص، بدءاً من الإقرار المبدئى، الذى نصّ عليه الميثاق الروائى عند " لوجون " بأن ما يقوله الراوى الأنا محمول على المؤلف، والذى يتطابق تطابقاً تاماً، أو بتعبير " لوجون " نفسه " فلكى تكون هناك سيرة ذاتية (أو أدب شخصى بصفة عامة) يجب أن يكون هناك تطابق بين المؤلف والسارد والشخصية " (١٠).

وقد حصرت " جليلة طريطر" خصائص الراوى السير ذاتى فى ثلاث صفات: ومنها أنه يروى بنفسه عن نفسه، ويكون بذلك واقع واقعًا تحت الحكاية التى يرويها وليس خارجاً عنها، وهو ما اُصْطلح على تسميته الراوى الملتحم بالحكاية، وأخيراً هو ـ دائماً ـ فى الأصل راوٍ عليم (فى علاقته بالشخصيات)، أى خبير بكل ما يجول فى ذهن الشخصية، يعلم علم اليقين بمكنوناتها ولا يخفى سلطته عليها. إذْ هو ليس مدعواً بالمرة ليكون ذلك الراوى المحايد المستقل لأنه لا يخفى تطابقه معها " (١١)

وتتنوَّع الصيغة السردية وفْقًا لنوعية الضمير المُستَّخدم داخل الإطار السردى. وقد يغلب استخدام الضمير الأنا (أنا/ نحن)، غير أن هذا التغليب لا يمنع وجود الضمير الغائب (هو/هى/هم) وذلك

كُلما دعت الحاجة إلى الانفصال والتباعد بين هويتى الراوى والشخصية، ولا يعنى هذا - على الإطلاق - عدم التطابق. إذ لا يتعدى الأمر كونه مجردَ لعبةٍ فنيةٍ، يلجأ إليها الراوى لإحداث مسافة بينه وبين ما يروى.

- ١ -

أ- الراوى الأنا والسرد الذاتىّ:-

يُسيِّطر الراوى بضمير المتكلم/ الأنا، على معظم الكتابات السيرية (١٢)، حتى ربط - إزاء هذا - " جيرار جينيت " بين الضمير الأنا و" السرد القصصى الذاتى " (١٣) وقد جاء الربط بين الضمير المتكلم/ الأنا والسرد الشخصى بتعبير " رولان بارت، لما يتميَّز به هذا الضمير من قدرة مدهشة على إذابة الفروق الزمنية والسردية بين السارد والشخصية جميعاً، إذْ كثيراً ما تكون مركزية " (١٤) وقد يشير الضمير الشخصى للمتكلم إلى " تطابق ذات التلفظ، وذات الملفوظ " (١٥)، كما أن التطابق بين ذات المؤلف، وذات الشخص، الذى يُحْدثه السرد بهذا الضمير، يجعل المتلقى يلتصق بالعمل السردى، ويتعلق به أكثر، متوهمًا أن المؤلف فعلاً هو إحدى الشخصيات التى تنهض عليها الرواية فكأن السرد بهذا الضمير يلغى دور المؤلف بالقياس إلى المتلقى الذى لا يحسُّ أولا يكاد يحسُّ بوجوده " (١٦).

وقد يوحى استخدام هذا الضمير الأنا، الذى يعتمد السرد الذاتى التذكرىّ، بمنح الذات الساردة القدرة على تذّكر واسترجاع ما مرّ بها من أحداث وشخصيات، فى زمن حاضر هو زمن السرد المتجسد فى

صيغة " كنت " أو ما يسميها رولان بارت " الماضى الآنى "، والذى يُضفى نوعًا من التواصل الديناميّ بين تجربة السارد الفنية (الحقيقية أو المتخيّلة)، والقارئ الذى أصبح أكثر حضوراً ومتابعةً وتشوقًا؛ لتجربة هذا السارد " من خلال قرينة العقد السير ذاتى " الذى يحاول - فى كل لحظة - أن يوهمنا إذا كانت تجربة متخيّلة - بواقعية ما يرويه من أحداث وشخصيات، من خلال التماهى والإيهام، اللذيْن يُضفْيهما هذا الضمير بين ذات الراوى وذات الشخصية، وهذا ما يؤكده " ميشال بوتور " بقوله: " إننا نستعمل،... صيغة المتكلم فى كل مرة نحاول أن نجعل من الوهم حقيقةً وإثباتًا " (١٧)، وما عُرِفَ بـ " التحفيز الواقعى " (the real motivation)، عند الناقد الشكلانى الروسى " توماشفسكى "، فالوهم الأولىّ الذى يتركه العمل، يدفع بالقارئ إلى أن يعتقد بـ " حقيقة " المحكى " " recit، ومع أن هذا بالنسبة للقارئ يكتسى شكل مطلب احتمال، كما أنه يُطالب بنوع من التطابق مع الواقع، ويرى قيمة العمل فى هذا التطابق " (١٩). وشعور القارئ بالتعاطف مع التجربة الحياتية للشخصية المحورية الساردة بضمير الأنا باعتبارها سيرة ذاتية.

وقد شغل الراوى بضمير المتكلم/ الأنا أعمال مثل " تلك الرائحة، لصنع الله إبراهيم، وبيضة النعامة لرءوف مسعد، والحب فى المنفى لبهاء طاهر، ودنيا زاد لمى التلمسانى، والخباء لميرال الطحاوى، وقميص وردى فارغ لنورا أمين، وحملة تفتيش.. أوراق شخصية " للطيفة الزيات، أما " أطياف " لرضوى عاشور فيتوزع السرد بين الضميرين الأنا والغائب.

- ٢ -

أ- الراوي الأنا الكليّ المعرفة والكشف عن خلجات النفس:-

الضمير الأنا، هو الذي يميز صيغة السرد الذاتيّ، الجوانيّ الحكي على حدّ تعبير جاب لينتفلت"(٢٠). أو الشخصي عند بارت، ويتميز بالقدرة على التذكير والاسترجاع، والتحليل والاستبطان الذاتي للشخصية المحورية، ومن خلاله تسرد الشخصية المحورية الساردة (الصحفي مجهول الاسم) في " الحب في المنفى " الواقعة في الزمن الحاضر، زمن السرد، ما مرّ بها من مواقف وأحداث تقع في الزمن الماضي، الذي هو زمن الحكاية، مما يوهم القارئ بأن العمل هو " ضرب من السيرة الذاتية أو المذكرات أو اليوميات " (٢١)

فالسارد/ الأنا يسيطر على فصول النص كله " الأحد عشر "، ويضطلع بالسرد، كما يترك السرد في أحايين كثيرة لباقي الشخصيات، لتحكي هي الأخرى عن تجاربها.يبدأ الراوي نصه باسترجاعات عما حدث له، وآل به إلى هذا المصير

منذ المشهد الاستهلالي، يبدأ السارد/ الأنا، بضمير المتكلم، في ممارسة مهامه بوصفه راوياً حاضراً عليماً، فيشعر القارئ، إزاء هذا الإيهام، الذي يصنعه هذا الراوي، بأنّ ذات الراوي تلتصق بذات المؤلف، وذات الشخصية (مجهول الاسم)، فتتطابق الذوات الثلاثة تطابقاً تاماً، من خلال استخدامات الضمائر، التي يردّها القارئ- دون أدنى شك- إلى ذات المؤلف، وهذا ما يتكرر من خلال استخدام الراوي للضمائر الشخصية بكافة أشكالها كـ (أنا) في " اشتهيتها اشتهاء عاجزاً "، و" لم يطرق في بالي الحب، أو كتاء الفاعل في " كنت عجوزاً وأباً ومطلقاً "، و" كنت قاهرياً طردته مدينته للغربة

فى الشمال " أو من خلال المزج بين " الأنا " الشخصى، وياء المتكلم، كما فى " لم أفعل شيئًا لأعبِّر عن اشتهائى " أو باستخدام ياء التكلم فقط. كما فى " كانت هى مثلى... " و " تلك المدينة (ن) التى قيدنى فيها العمل ". هكذا على مدار النص كله يعود السرد إلى راوٍ شخصى يسرد بـ " الأنا "، وهو ما يشير دلاليًا إلى إسباغ السرد صفة " السرد القصصى الذاتى " حسب تعبير " جيرار جينيت ". (٢٢)

***

كما يأتى حضور الراوى/ الأنا، بوصفه عليمًا بالذات التى لا ينفصل عنها، ومن ثم يكشف عن خلجات النفس، وعند استعادة السارد لذاته، فهو يستعيد ويصف وعى نفسه، وإدراكه لما حدث له، وما سوف يصير إليه، وهذا ما يتضح من خلال لقائه بـ " بريجيت "، فعندما يصف هذا اللقاء - الذى يؤكد أنه جاء بالمصادفة - فإنه ينقل لنا إحساسه الداخلى، وما استقر فى شعوره إزائها فيقول " صرنا صديقين ". فقد أتاح هذا الضمير/ الأنا للسارد القدرة على " التوغل إلى أعماق النفس البشرية، فيعرِّيها بصدق، ويكشف عن نواياها، ويقدمها إلى القارئ كما هى، لا كما يجب أن تكون ". (٢٣)

فحاجة النفس/ ذات السارد المأزومة إلى مَنْ تَتَثبّت به فى الغربة، ضرورية وملِّحة، ومن ثم لا ينتظر أية مُقدِّمات، بل نرى ذاته، متحفزة لإقامة مثل هذه الصداقات والتثبت بها، والتى تصادف أنها تتشابه معه فى كل شىء، بدءًا من الاغتراب عن الوطن لكليهما وانتهاء بحبهما للموسيقى والشعر.. تحفزُّ النفس وترقبها لأية صداقة، تجعله يُقرِّر باطمئنان " صرنا صديقيْن ".

وفي أثناء غوص الأنا/ الساردة فى ذات السارد، لا يغيب عنها وعى الأنا بذاتها، فتدرك حقيقة نفسها، وما يُحيط بها، فوعى السارد ... ويعلم ... السارد ... عليه، ... شيئًا ... يهمها أن أراسلها، ربما يهمها بالذات ألا أراسلها " ص ٥.

إدراك ذات السارد لكنهة عمله الحقيقىّ، هو نوعٌ من التطابق بين وعى الراوى، وحقيقته الداخلية (التى ربما لا تهم القارئ)، والتى لا تريد أى ادعاء، وكذب حتى ولو كان من قبيل تيسير الأمور. فالذات/ ذات السارد، تنجلى انجلاءً واضحًا، وكأنها واقعة تحت سلطة قَسَم البوح والمكاشفة، ومن ثمّ يأتى إقرار الذات، أقصد (وعى الذات الساردة) برفض (أى كذب)، ومرة أخرى إعلانه " ربما لا يهمها ألا أراسلها ".

هكذا تُصْبحُ سُلطة الذات الساردة، واقعة تحت سُلطة وعى الذات، الذى هو وعى عليم وحاضر ومدرك للأمور من خلال إحاطته التامة، ومن ثمَّ يشير هذا الحضور الذى انجلت أمامه الذات، إلى ملاصقة الراوى لوعى " ذاته "، وهذا ما يُفسِّر اندماج الراوى فى الحكاية، التى هو جزءٌ منها، لا بوصفه شاهداً وراصداً، وإنما بوصفه عليماً وحاضراً، ولا يقتصرُ الأمر على الراوى المُسيِّطر على السرد، وإنما يُحيل هذه الصفة لجميع شخصياته، فلا تشعر بأنّ أية

حكاية يرويها/ ترويها (إبراهيم المحلاوى، يوسف، بيدرو إيبانيز، الصحفى الأمريكى رالف، وبريجيت والممرضة النرويجية ماريان أريكسون) (٢٤) تنفصل عن الحكاية الأساس التى يضطلع بمهمة السرد فيها الراوى الأنا.

وبهذا يندمج الراوى فى الحكاية، ويتحوّل بها إلى حكاية شخصية يمزج فى سردها بين ماضٍ بعيد (عمله فى الصحيفة، وزواجه من منار)، وحاضر يعيشه ويراه (بريجيت وعلاقة الحب بينهما)، ومن ثم يختلط السرد الاسترجاعى، " الذى يهدف إلى استبطان أعماق الشخصية، وكشف حقائقها بالسرد المتزامن، الذى يصف اللحظة الآنية، ومن ثمّ لا يتقدّم السرد كثيراً، حتى يبدأ السارد فى استرجاعاته الخاصة بمنار " راجع ص ص ٩، ١٠ منذ بداية تعارفهما، وانتهاءً بالطلاق ص ٥٢ الذى لا يعرف - حتى الآن - سببه.

-٣-

وفى استرجاعاته يبدأ الراوى، وكأنه حسب وصف " جينيت " متماثل حكائيًا(٢٥) Homodiegetic ونتيجة لتماثل الراوى/ الأنا، مع الحكاية المسرودة، يتداخل الزمانان/ الماضى (المتمادى) والحاضر(المتزامن)، دون فواصل تشى بانفصال الزمن وانقطاعه، وهذا ما نراه عندما يَملُّ الراوى من حضور المؤتمرات، وهو يعلم أن ما يُرسله إلى الصحيفة، لا جدوى منه، ومن ثم يقرر بأن يستمتع بهذا الجوّ الجميل، فيسرد داخل الغابة، في أثناء سيره فيها، ورؤيته للأشجار والأزهار فيستدعى من الذاكرة على الفور، حدثًا مشابهًا،

قد مرّ به من قبل مع زوجته السابقة/ منار وإنْ اختلف المكان (حديقة فى بلغاريا)، والزمان (زمان سابق لهذا الزمن).

يقول الراوى:-

" تركت الشارع المرصوف، وتوغلت فى طريق مدكوك يتخلل الأشجار، ثم كنت فى الظل، كانت الغابة رطبة وهادئة الأوراق الجدد ... الخضرة

تكاد ... فيها إلى

الخار ... بتنى تلك الزخرفة المنمنمة فى الأرض مثلما بهرت منار، سألتنى ونحن فى الغابة ممنوع أن تقطفها؟

قلت: لا أظن، فراحت تجمع باقة منها وهى تنسق الألوان، ولما انتهت نظرت إلى الزهور بين يديها، وقالت وفى صوتها خيبة أمل:- ولكنها كانت جميلة فى الأرض! (.....)

هممت أن أَردّ ولكننى تراجعت وقلت، ربما يكون الحق معك، سأراجع نفسى وكنت قد تعلمت من زمن طويل أن أدارى غضباتها الصغيرة الخفية، وكنت.. كفى ! كن عادلاً. لابد أنها هى أيضاً كانت تدارى غضباتك الصغيرة الخفيفة، لم تكن المشكلة فى تلك الزهور البريئة فما هى بالضبط؟

الحب فى المنفى، ص ٧، ٨، ٩

***

على الرغم من أن الحديقة ـ فى المشهد السابق ـ ليست هى بؤرة الحكى، فإننا نجد السارد، يرصد كل تفصيلات الحديقة الدقيقة،

ويتوّحد معها. وهذا ما يظهر من تتبع كلمات مثل " رطبة، وهادئة، زاهية الخضرة، شفافة، هشة ناعمة، ثقوبها المتناثرة " التى تشى بثمة تطابقٍ تامٍ، بين الراوى/ الأنا (العليم) والمروى (الحديقة) هنا، وكذلك ذوبان المسافة السردية، وكأنه لا وجود لها.

وتمتد معرفة الراوى الكلية، فى وصفه ما بها من أشجار وزهور، وصفات هذه الزهور، التى " لا تعيش إلا فى الأرض "، بل يعمد - أيضًا - أثناء وصفه إلى مزج الوصف بالسرد، فيرسم - بذلك - صورة جذابة، وممتعة للحديقة، مُضْفيًا عليها جزءًا غير قليل من خبرته الذاتية، التى تثبت أنه راوى كُلىّ المعرفة " أعتقد أن هذه الزهور البرية لا تعيش إلا فى الأرض ".

وتُمثّل هذه البؤرة المكانية " الحديقة "، بهذه الوضعية التى أرادها السارد بؤرة تفصل بين زمنيْن ومكانيْن مغايريْن، الأول زمن السرد/ الحاضر، وآخر ماضٍ - قبل السرد - يسترجعه السارد من الذاكرة. (زمن رحلة بلغاريا مع زوجته منار)، يرتبط بصورة، ولو شكلية - هى الحافز لاستدعاء المكان الأول/ الأشجار والزهور - بالمكان الحالى (الحديقة فى هذه المدينة (ن) الأوروبية).

يتخذ السارد/ الأنا من البؤرة المكانية/ الحديقة، والتى ترتبط فى ذاته ووعيه بذكرى أليمة- خلافاته مع منار، والتى كانت بذرة الخطأ، التى آلت إلى الطلاق - معادلاً نفسيًا لاستعادة الذات مرة أخرى وهى منفصلة عن تأثيرات الحدث. لمحاولة الكشف عن بذرة الخطأ. ومن ثم يتيح هذا الانفصال عن الحدث، فرصة مراجعة الذات، والتى يُسيّطر عليها بحكم الحالة النفسية، التى فرضتها الظروف الآنية

(نقمته على عمله، ورئيسه، وعدم جدوى المؤتمرات). إدانة كل شيء، حتى منار، التي يرى أنها " تختلق المشاكل " بينما هو عكس ما تردد أنه " غاوى نكد " وفى ظل سيطرة وعى الأنا، المتفردة والمسيطرة على السرد، نلاحظ إعلاء نبرة الذات فى مخاطبته لذاتها (غير الماثلة أمامه)، فيقول:

" كان لا بد أن أدفع الثمن، فى أى مكان غريب من عقلها كانت تحتفظ بتلك الأشياء الصغيرة التى كنت أنساها فى لحظتها: أية قدرة تلك على توليد المعانى التى لا تخطر على بال.." ومرة أخرى يظهر محاولته لاحتواء الموقف " لزمت الصمت، لكن ذلك لم ينفع " وبينما الذات الساردة/ الأنا، مسيطرة على الحكى، وتوجهه إلى حيثما تشاء، فجأة، تعود الذات إلى وعيها (حقيقة ذاتها الكامنة)، فيتغيّر الخطاب، وبعد أن كان السرد مغرقًا فى الذاتية، يصبح سردًا حياديًا (برغم أنه ليس شاهدًا) فيدين نفسه بدلاً من تبرئتها، ومرة ثانية يقتسمان الخطأ. ومن هذا بعد تبدّل سياسة (منار) بعد انفتاح السادات، يعيب عليها الراوى هذا التبدُّل وبعد هذا يقول فى حيادية " على أى شىء ألومها " ص ٤٢. بل أنه يعتبر هذا التحول بسببه، وأنه هو الذى دفعها إلى هذا، ومن ثم نلاحظ انفصال السارد عن ذاته، واستبدال الأنت بالأنا، وكأنه يخاطب ذاتًا أخرى، مغايرة عن ذاته.

هذا الانفصال عن ذاته، وتأكيده باستخدام الضمير (المخاطب) (٢٦) يكون أكثر حيادية ولا يميل إلى ذاته، ويعطى بذلك فرصة لوعى ذاته الحقيقى (الذى كان متأثرًا بالطلاق) أن يظهر، لا أن يذوب فى ثنايا الأنا فيقول " كنت أنت أيضًا الذى قدمت لها المُبرِّر على أية

حال، لم تفعل سوى ما كان يفعله غيرها، ولم تفعل أنت سوى ما كان يفعله غيرك.." ويستمر فى الإدانة لذاته وهذه الـ (أنت)، المنفصلة عن (الأنا) ـ لحظيًا ـ " كنت أنت أيضًا تشترى وتشترى.. لماذا " ص ٢٢، ويعود إلى الضمير المتكلم فى إشارة لتأكيد هذه الإدانة " لم أفعل سوى ما كان يفعله غيرى " وينتهى إلى حقيقة، لم تكن غائبة عنه ـ وعنا ـ وهى أن الذى تغيّر وتبدّل ليس هو فقط، وليست هى، وإنما الجميع هو/ هى وهؤلاء الذين كانوا ينادون بالثورة ويحلمون بأحلامها. وهذا ما يظهر فى سخريته من نفسه ومن الآخرين فيظهر بذلك أيديولوجيا السارد، فعندما يذهب السادات إلى القدس ليوقع الاتفاقية. ماذا فعل السارد وهو الرافض لهذه المعاهدة؟ هل خرج فى مظاهرة حاشدة، تندّد وتستنكر ما يحدث؟ يجيب فى أسلوب تقريرى حيادى بانهزاميته مثله مثل (منار) ويُعلن بعد تحول الضمير من الأنا المفردة إلى النحن الجمع " اعتبرنا ـ أننّا ـ أدينا كل ما علينا حين اجتمعنا فى المقهى وتناقشنا، وصرخنا وبكينا طظ طظ " ص ٤٢

اختفاء المسافة السردية ـ هنا ـ بين الراوى والشخصية، يشى بالتطابق والتماثل بينهما، حيث لا مسافة فاصلة بين وعى السارد ووعى الشخصية الراصدة. فالذات الفاعلة تلتصق بمفعولها. ومن ثم لا يجد مناصًا من إعلان انهزاميته، ليس أمام " منار " بالطلاق والانسحاب من حياتها، أو أمام (خالد وهنادى)، مرة فى تدخل خالد ومحاولته الصلح بينه وبين أمه (منار)، ومرة أخرى عندما يفشل فى احتوائهما لصفه، ويسأل نفسه لماذا تركت منار لهما؟ فيقول:ـ أين

كنت أنت؟، أو انهزاميته أمام رئيس التحرير(الذى يحذف ويبدل فى مقالته)، ويعتذر له بحجج أن " أخباراً من الرئاسة أكلت الصفحة "، وأخيراً انهزاميته أمام بريجيت عند رفض الطفل منها، وأمام كل هذه الهزائم يبحث عن ذاته، ويتساءل عن ذاته ووجوده. مَنْ أكون! وكأن ذاته التى فعلت كذا وكذا، وفُعِلَ بها كيت وكيت.. بعد كل هذا وذاك صار ليس لها وجود. فوجودها - بالنسبة له - صار زائفًا لا مُبرّر، وهذا ما يدفعه لأن يخاطبها " وما معنى أن أستمر فى هذه الحكاية الكذبة! مَنْ أكون.. ولِمَ لا أنزل الآن فى جوف النهر، أرقب من قلب الماء بطون ذلك البجع الأبيض الرجراجة، وأصلى أن يحملنى التيار بعيداً جداً، بعيداً عن البجع وعن البط وعن الأشجار والجبال وعن البشر.. بعيداً إلى فجوة مدفونة وسط الصخور أندس فيها وأتروى ثم تغمرنى الطحالب والنباتات والقواقع والأسماك وتخفينى إلى الأبد؟ لو أنى فقط أتلاشى! " ص ٤٢.

تمنى ذات السارد الموت، والاختفاء والتلاشى والذوبان، ناتج عن عدم رضاه عن ذاته، وانهزاميته لكنّ الأمنية تتحول فى نهاية النص إلى فعل. خاصةً بعد " فجيعة صبرا وشاتيلا، والأمير حامد، ثم فقد الطفل الحُلم الذى ولد على لسان بريجيت، وكان تعويضًا عن عالم مفجع.

هكذا يستسلم السارد للموت " كنت انزلق فى بحر هادئ تحملنى على ظهرى موجة ناعمة وصوت ناى عذب... وكانت الموجة تحملنى بعيداً، تترجرج فى بطء، وتهدهدنى والناى يصحبنى بنغمته الشجية الطويلة إلى السلام وإلى السكينة " ص ٢٥٤

٢- الراوى الأنا والتعبير عن أفكار الذات ومشاعرها:-

يعتمد الراوى المشخّص بضمير الـ (الأنا) للتعبير عن ذات الشخصية المحورية موضوع السرد، على تقنيات من شأنها تُعبِّر عمّا يدور فى مكنون الذات، وفى لاوعى الشخصية. ومن ثم تصبح الذات فى ضوء هذه التقنيات، واضحة المعالم بعد استجلاء المجهول وغير المعلوم (بالنسبة للقارئ). فيصبح القارئ فى مواجهة مع جوهر حقيقة الذات، خاصة استحضار الكتابة السيرية لقارئها، التى ربما كان خافياً عليه، فيحيط بما يدور فى ذهنها، وأيضاً وسيلة يستطيع من خلالها رد الأفعال إلى أسبابها. ومن هذه التقنيات المناجاة، والخيال الذهنى التصويرى، والحواس، وهى تقنيات تنظم التداعى فى روايات تيار الوعى الحديثة.

أ- مناجاة النفس:-

يستعين السارد المشخّص - فى كثير من الأحيان - بتقنية مناجاة النفس؛ حيث يسعى السارد من خلال اعتماده على هذه التقنية، على " تقديم المحتوى الذهنىّ والعمليات الذهنية للشخصية مباشرة، من الشخصية إلى القارِئ " (٢٦) مما يُسْهم بشكل فعّال ومؤّثر فى الإفصاح عن مشاعر وأفكار هذه الشخصية أمام المسرود له والقارئ.

وقد يأتى هذا عَبَرَ حديث الشخصية المحورية مع ذاتها " بصوت غير مسموع، أو بصوت مسموع بالقرب منها، مستعينة - فى ذلك - بضمير الأنا أو ألـ (هو) أو ألـ (الأنت)، أو بالانتقال بين الضمائر

كلها، عندما تمتزج تقنية مناجاة النفس بالمونولوج الداخلى interior monologue فى أماكن متفرقة داخل بنية السرد ".(٢٧)

***

فى نص " الخباء " لميرال الطحاوى، تتداعى مناجاة النفس، عبر صيغ تساؤلات، تردها الساردة إلى ذاتها، فالساردة/ الأنا، من شدة ما تتعرض له من كبت وقهر، بسبب ما تعانيه من السياج الذى فرضته عليها التقاليد والسلطة البطريركية، متمثِّلة فى شخص (الجدة حاكمة)، نراها فى أثناء تقديمها لهذه الشخصية المحورية فى حركة السرد، وأيضًا تأثيرها على الآخرين، وأهمهم شخصية الساردة، تتتبَّع مظهرها الخارجى، ملابسها " التى لا تتغير أبداً "، والذى يتغيّر هو " العباءة "، وأسنانها المذهبة، التى تبرق دومًا، وفمها الذى يشبه " فم الغولة "، وهيئتها التى تتشبه فيها بالرجال حيث دائمًا " متلفعة بتلافيع الرجال " ص ١٦. فتتساءل الساردة فى تعجب: " هل هى نسوة " ص ١٦ فتساؤلها يعكس ما فى شعورها من كره لها، حتى أنها تُنْكر عليها أنوثتها، وانتقال الساردة من حالة الوعى إلى اللاوعى، من خلال أسلوب حر مباشر، يمنح الشخصية الساردة القدرة على البوح عمًا بداخلها من مشاعر وأحاسيس تجاه مَنْ تسرد عنه (لاحظ الوصف الذى وصفت به الجدة حاكمة)، ومن ثمّ يقوم السارد بوظيفته التعبيرية the function of communication، حسب ما يرى " جينيت "، والتى تتطابق مع الوظيفة الانفعالية the emotional function عند رومان جاكوبسون، أو ما يعرف بالتحفيز السيكولوجى عند " توماشفسكى ".

وفى " الحب فى المنفى " لبهاء طاهر، تتداعى - أيضًا - مناجاة النفس، عبر صيغ أسأل، كنت أسأل أو تأتى مختلطة بالمونولوج
بضمير
التنقل ا
لداخلية

ومناقشة
أسباب تبدّلها بعد سياسة الانفتاح فيقول:

ولكن مرة أخرى على أى شىء تلومها ؟ لم تبتذل منار نفسها أبدًا وهى تفعل ذلك ألا تذكر أيامها زميلات محترمات كن يبعن فى مكاتب الصحيفة ذاتها الملابس المستوردة والنظارات والأدوات الكهربائية، وزملاء محترمين كانوا يعملون بتجارة الشنطة بين القاهرة وبيروت؟ على أى شىء تلومها؟ لا ألومها ولكنى أسأل: كيف وصلت إلى ذلك وهى التى لم تهتم عمرها كله بالمال ولا بالاقتناء ؟.. "

هل كانت تنتقم منى ؟.. أنت الذى قدمت لها المبرر على أية حال. لم نفعل سوى ما كان يفعله غيرها؟ ولم تفعل أنت سوى ما كان يفعله غيرك. كنت أنت أيضًا تشترى وتشترى.. لماذا؟ ص ٤٢

ومن المناجاة فى نص " تلك الرائحة " لصنع الله إبراهيم، وهى قريبة من المونولوج الحر المباشر،فبعد أن يخرج السارد من السجن، ويذهب إلى بيت (أم منى) زوجة أحد زملاء السجن، وعندما نادت على السارد وهمست له: " هل كان يحبنى حقيقة، يرد السارد: قلت لها بالطبع "، يدخل بعدها السارد فى مناجاة مع نفسه:

" فماذا أقول لها، وما الفائدة أن نحقق الأمر على وجه الدقة بعد أن انتهى كل شىء. (.....) أما هو فقد حكى مرة حكاية واحدة طارده أهلها بالنبابيت....، ثم كانت هناك واحدة أخرى لكنها ماتت فجأة. وثالثة اكتشف أنها اتفقت مع زوجها على ضرورة إنجاب طفل بأى طريقة،..... "

تلك الرائحة، ص ٣٧.

وفى نص " دارية " لسحر الموجى، تتجسد المناجاة عبر المونولوج الحر المباشر، فالساردة واقعة تحت سطوة وهيمنة الفعل البطريركى الذكورى، ومحاولتها مقاومة هذا الفعل البطريركى، فلا تجد وسيلة لهذه المقاومة والخلاص سوى القتل اللاشعورى له فى الحلم، وما أن توجّه لها تهمة القتل، تُنْكر الفعل برغم أن أداة القتل هى القلم، الذى يحاول الزوج ـ دائمًا ـ أن يقلل من قيمته وقيمتها، فيرى أن ما تكتبه لا قيمة له. فتدخل الساردة بعد أن تتحول من ضمير الغائب إلى الأنا فى مونولوج ذاتى مع النفس دفاعًا عن نفسها فى (الحلُم)، فتصرخ:

أنا بريئة، كيف أقتل بقلم رصاص، ألا يفهمون أن هذا غير جائز، وأصرخ. لا أسمع صوتًا، تحتبس روحى بدموع غير مسكوبة. أكاد انفجر من ضغطها على جدران وجودى، كيف أفهم أن هذا ليس أنا، لا أحد يسمعنى غير هواء الليل الثقيل والخواء دارية، ص ٤٥

ـ٥ـ

ب الخيال الذهنى التصويرى الشارح:- Metafictional

قد يمزج السارد بضمير الأنا الوعى باللاوعى، أو الواقع باللاواقع من خلال استخدام حركة الخيال التصويرى الشارح داخل

بنية السرد العام وهى وسيلة تساعد الشخصية المحورية الساردة على استبطان ذاتها مباشرة، وتقديم أبعادها النفسية أمام المسرود له والقارئ. " ومن ثم تنقلب الحركة إلى شعور والعقل إلى عاطفة، والضحك إلى حزن، والسخرية إلى تعاطف وألم " (٢٨) ما له أثر كبير وملموس على القارئ حيث يدخل مباشرة إلى العالم الداخلي للشخ

وة كوسيلة
للبوح لساردة "
مما يجعل هذا التخيّل يبدو وكأنه (حلَم يقظة) عاكساَ لطبيعة آحاسيس الشخصية الساردة ومشاعرها " (٢٩)

ومن هذا ما نلاحظه فى نص " دنيا زاد " لميّ التلمسانى، فمع موت الطفلة " دنيا زاد " موتًا محققًا كما جاء فى تقرير الطبيب " وفاة فى الرحم نتيجة انفصال تام للمشيمة " ص ٢١، فإن الساردة مازال وعيها مشغولاً بهذه الطفلة، التى وئدت فى مقبرة الرحم، دون أن توأد فى ذهنها. فالطفلة فى خيالها دائمة الحركة تذهب وتروح مع أخيها شهاب الدين.

" الأبواب تفتح دائمًا عنوة، أفيق سريعًا من غفوتى أغادر الفراش بخطى ثقيلة وأفتح الذراعين لآحتضن الولد الصغير، يجرى نحوى شهاب الدين، وتجرى خلفه مثل ظله " دنيا زاد "... " ص ٦١

خيال الساردة يرفض فكرة الموت نهائيًا. فعندما تحلم ببيت جديد تحلم بـ " قباب ومنحيات وأبواب خشبية عتيقة، وحديقة صغيرة ومغطس من القيشانى الأبيض ليكون هذا البيت بيتًا تحبو فيه " دنيا

زاد " شرقًا وغربًا دون خوف... " ص ٤٢.وعندما تجلس فوق الفراش، وتتحسس الموضع الخالى، تتخيل " دنيا زاد " تنام الآن إلى جوارى هادئة، وادعة، تبتسم، ثغرها الوردى، وتبدو فى انفراجة الشفتين سنّ وحيدة صغيرة وبيضاء، ابتسم لأنها بدأت مرحلة التسنين مبكرة، وأفرح لأنها لا تبخل علىّ من حين إلى حين بابتسامة كهذه " ص، ٦٠ – ٦١.

فوعى الساردة الأنا لم يتقبل فكرة الموت، برغم محاولاتها لترويض نفسها على تَقَبُّل فكرة الموت، من قبيل قراءة صفحة الوفيات داخل الصحيفة الصباحية أو توظيف ذكريات الطفولة (قصص لاكى لوك)، بل وتتجاوزها من خلال مقاومة الموت، بإنتاج طفل جديد " كنتُ ألعب مع الموت لعبة لأنتج طفلاً جديداً تخرجنى من أزمتى هى لعبة لمقاومة الموت وفى نفس الوقت الجنس يحمل غريزة الموت " (٣٠)

هذا الانفصال (٣١) والغياب يدفعان الراوية للعودة إلى المتخيّل، لتحقق رغبة الاتساق مع العالم مرة أخرى. هكذا يدفع الخيال التصويرى بالساردة إلى تبادل الأدوار بينها وبين دنيا زاد:–

" أسمع وقع أقدام حافية، أقدام عارية فوق بلاط مصقول. فى التصاقها بالسطح الناعم تصور صوتًا يحتوينى. حين أفتح عينى أجدنى صغيرة أمامى، لم أتعد الثالثة من العمر، صغيرة، ونحيلة ومبتسمة كالشمس، احتضننى وأقبّلنى وأسمينى " دنيا زاد " التى كانت تشبهنى ". ص ٢٨

***

وفى نص " دارية " لسحر الموجى، نجد الساردة التى تسرد عن

شخصيتها المحورية/ دارية وكيف أن زوجها " سيف " يكبلها، ويضعها فى دائرة ضيقة/ مغلقة داخل محارة روحها، حتى أنها عندما تلتف حول نفسها داخل محارة الروح، عندما تتذكر هذا، تبكى، وتراجع إحساسًا جميلاً كان بينها وبين وجه سيف القديم. وما أن تفشل فى العثور - حتى - ولو على بصيصٍ منه. تختلق وجهًا آخر تريده يلتبس وجه سيف فتتخيل آخر:-

"أسمر، جنوبىّ الملامح. الشعر أسود متوسط الطول. متروك بلا تمشيط فى شكل تلقائى. شفاه غليظة مرسومة بدقة. عينان صغيرتان. سوداوان. نافذتان. تحت أهداب كثيفة منثنية لأعلى. وحاجبان ثقيلان، عندما أتأمل هذا الوجه عن قرب ينتابنى إحساس بألفة قديمة. لقد رأيت هذه الملامح من قبل! أسفل السلم المؤدى إلى منزل أبى - فى الحديقة - وقفنا نتحدث. أنجذب لعقله. يشحذ عقلى. حوار هادئ لا ينتقص من طرف ليعطى الآخر. الحديث طويل. لا نملّ. يعود أبى من سفره الطويل فى تاكسى. يبدو منهكًا. يتحامل على نفسه للمشى. أجرى نحوه. احتضنه. وأقوده إلى الداخل. اذهب إلى الحديقة لأودع الوجه الأسمر " دارية: مرجع سابق، ص: ٤١، ٤٢

يبدو هذا التخيّل الذى تتحوّل فيه الرؤية بضمير الغائب/ هو، وتسرد عن شخصية محورية(سيف) إلى راوٍ يروى عن نفسه، ويكشف عن أعماقها، أقرب إلى حُلم يقظة عاكسًا كل الإحساسات والانفعالات التى تشعر به الشخصية المحورية/ الساردة/ دارية. من جراء ما يفعله الزوج " سيف " والذى يسعى بكل أسلحته لأن يضوى من ذاتها فى مقابل إعلائه من ذاته.

وقد منحها هذا الخيال التصويرى المقترن بالحُلم (٣٢)، قدرةً على تحقيق ما فشلت فى تحقيقه فى الواقع، حتى أنها بعد الانفصال عن الحلم، والعودة إلى الواقع، (يسيطر عليها الراوى الأنا) غلبها الإحساس بارتياح عميق، بل وتريد أن تنفصل عن الحلم الذى جسّده (الخيال التصويرى). فتقول:

" أشعر برغبة أن أُدْخِل إلى قلب سيف بهجة قديمة "، كما تعيش أثر الحلم " أغازل صفصافتي وشجرة البانسية ذات الزهور الأرجوانية " ص ٤٢.

وقد يصل الأمر من جراء ما يفعله " سيف "، ومحاولته وضعها فى دائرة أن " الست مالهاش إلا بيتها ". أن تقاوم لأبعاده عن عالمها. فيسيطر على وعيها فكرة الخلاص منه ومن براثنه، فيوحى لها خيالها ـ عبر الحلم ـ بأنها قتلته، فتتخيل، " أرى صورى فى الجرائد مع زوجى والطفلين. هذا هو أنا فى لحظات جميلة أمضيناها معاً على الشاطئ فى عيد ميلاد أمنية الأول. لكن ما هو مكتوب عنى قاسٍ، غير حقيقى، موضوع فى شكل تقريرى ثابت " ص ٤٥.

فحركة الخيال التصويرى المستعينة بالرؤية البصرية ـ فى شكل حلم يقظة ـ قد أضفت على السارد الذاتىّ، لوناً من هيئة السارد العليم بكل شىء omniscient narrator إذ استطاعت الشخصية الساردة (دارية) عبر الخيال والرؤية البصرية، أن ترى صورها وزوجها وطفليها فى الجرائد، ولكن ليست كما كانت تطل بلحظات جميلة، وإنما أخرى مغايرة، صورة مكتوب عليها كلام قاسٍ.

وفى نص " تلك الرائحة " يلجأ السارد الأنا إلى الحلم المباشر المسرود بكل تفاصيله الدقيقة. فبينما السارد يجلس مع أخته وابنة عمه، وقد دار الحديث عن بعض أفراد العائلة المرضى.. حيث قالت أخته إن " جدة نهاد مريضة، وأنهم لا يطيقونها "ص٧٢. وقالت ابنة عمتى قبل " أن تموت أمى ظلت شهوراً فى الفراش لا تغادره وكانت تبول فيه " ص٧٢. وقالت أختى " إن زوجة ابن عمى سقّطت في شهرها السادس ص٧٢ وبعد هذا الحديث ينصرف الراوى إلى حجرة ويقول: " ولابد من أنى غفوت، فقد رأيت أنى التقيت بأبى، وكان يبدو متعباً. وجلس متربعًا على سريره، متجهمًا، ولم أعرف ماذا أقول له وأنا لى مدة لم أحاول أن أراه، كان موجوداً طول الوقت، ولم أفكر فى الذهاب إليه، واستيقظت فجأة على صوت جرس الباب.. " تلك الرائحة، ص

٣- الراوى الأنا مُصاحِب الشخصيات:

وفيه تغدو الشخصية المحورية/ المركزية، مُسيّطرة على باقى الشخصيات، التى لا نراها تفعل أو تتحدث إلا من خلال رؤية الشخصية المحورية، وبذلك تصبح الشخصية المحورية حسب قول " جان بويون " ترى الشخصيات الأخرى، ومعها نعيش الأحداث المروية " (٣٣).

كما كان لسيطرة الشخصية المحورية على الأحداث من خلال صيغة السرد الذاتىّ، أن تروى عن الشخصيات الأخرى التى مرت بها، وعاشت معها، وصاحبتها طوال المواقف والأحداث، ومن ثم لا تعطى للأصوات الأخرى إلا من خلالها، لأنها تلعب دور " الوسيط the mediator بين الأصوات والقارئ (٣٤)، الذى لم يستطع أن

يعلم أية معلومات عن الشخصيات الأخرى إلا من خلال هذه الشخصية المحورية، باعتبارها تمتلك قدرة التحرك بحرية بين الأصوات المصاحبة لها من خلال انفتاح صيغة السرد بضمير أل (الأنا) على الضمائر الأخرى، ولاسيما ضمير الغائب (هو/ هى/ هم) ومن هذا ما نلاحظه فى نصّ " الخباء " لميرال الطحاوى، فالساردة الأنا تحكى عن الجدة (حاكمة) فتقدم الساردة وصفًا مصاحبًا لها، فنرى شخصية حاكمة من منظور (الأنا)، والتى تتساوى مع الشخصية وقد يأتى تدخلها من خلال الاستفهامات أو السخرية. وهذا ما يُعْرف بأيديولوجيا السرد.

" هى الآن تدخل، يفتحون لمقدمها أيضًا الباب الكبير، ويقف الجميع بانتظارها نحيفة، أخف منه، فمها تبرق فيه الأسنان المذهبة فيصبح مثل فم الغولة، ثوبها أزرق داكن لا يتغير، فقط تُغيّر العباءة التى ترتديها من دون سائر النساء، وهل هى نسوة، إنها أمنا جميعًا، أمنا الغولة الكبيرة، المتلفِّعة بتلافيع الرجال، (....)

أرقبها من بعيد، لا أحبها، فإن عصاها التى تنخز بها الفرس سوف تدفسها فى كل شىء، (....) وهى تُلقى الأوامر.

- " الغرف ناقصة نظافة " ! " الفول للعليق "... " الحمام، لا تذبحى منه فردة... البنانى لا تكفى لقنص أبيك...(....) تزعق بصوتها الخشن:-

" يا بنت أنتِ وهى... يا خلفة السوء... تعالى " !

تتقدم منها صافية. تكمل بنفس لهجتها المستاءة بلا مناسبة " والله خلفتكم حرام.. الله ابتلاه، وهو صابر "

الخباء: مرجع سابق، ص ١٥، ١٦، ١٧

على البرغم من البعد المكانىّ الذى يفرضه السياج، الذى تفرضه (الجدة حاكمة) بحكم موقعها فى العائلة، على نفسها، وعلى من يحيطون بها، فإن الساردة تقف فى المنطقة الوسطى بين عالم السطح/ الخارجى، وعالم الداخل، فتموقع الساردة فى هذه المنطقة، يتيح لها رصد سلوكياتها الخارجية من" نحافة " وبروق أسنانها المذّهبة، التى تطلّ من فمها الذى هو أشبه بـ " فم الغولة "، أو ارتدائها " ثوبًا أزرق داكنًا لا يتغير"، وكذلك تأثير الداخل على الخارج. وقوف الجميع بانتظارها، ثم وقوفهم دون مدخلها أو ضآلة أبيها أمامها، " فيجلس بين يديها ضئيلاً ". أو رهبة الجميع من أوامرها وصراخها فى النسوة " يا خلفة السوء " مرة و" والله خلفتكم حرام " مرة ثانية. هكذا تتعدى الساردة دور المراقبة إلى دور المُصَاحِبة للشخصية/ السارد العليم، الذى يرى الداخل والخارج، الظاهر والباطن. وهذه القدرة على خرق الحواجز، ورؤية ما بالداخل " ربما يقفون هناك بالدوار المقابل حيث ينتصب بيت الشعر " أو المستقبل " غداً ستبدآن (فوز وريحانة) فى القصّ والتطريز... وستبدو (صافية) أكثر حزنًا واستسلاماً، وسوف تبدأ فى البرطمة إذا أوت لفراشها ص ١٧.

كل هذا يُضْفى على السرد الذاتى، ثوب الموضوعية التى تميز ذات السارد العليم، وهو ما يعنى أن " أنا السارد ليس نقيضاً لـ (هو) السارد، فالفرق بين الاثنين فرق نوعى لا كمى " (٣٥) لأن ما يقوم به السارد العليم من مهام، يضطلع به السارد الذاتى/ الأنا فى مواقع سردية داخل بنية السرد الذاتى.

فالأوصاف التى تضفيها الساردة على شخصية حاكمة، من قبيل تشبيه فمها بـ " فم الغولة " أو وصفها " بأمنا الغولة " أو تساؤلها

هل "أل

لمحورية

ـيع.

وصفها

يبقى بعية الركب خارج بابنا، ـ ربما ـ يقفون هناك بالدوار المقابل حيث ينتصب بيت الشعر" (لاحظ ربما) التى توحى بعدم رؤية الساردة. أو الدخول فى أعماق ذات الشخصية، لتكشف طبيعتها، فعندما يهرول أهل البيت لتقبيل يدها، فتقول الساردة " تمدها نحوهم بكبرياء " ص ١٥ هكذا يحدث التطابق والالتصاق بين ذات الساردة، وذات الشخصية التى تسرد عنها (حاكمة، فوز، ريحانة، صافية، الأب)، والتى تمدّنا بمعلومات عنهم وعن ذواتهم الخارجية والداخلية، وكأنها تقدّم معلومات عن نفسها.

***

فى " أطياف " رضوى عاشور، يتقاسم السرد راويان، أحدهما سارد بضمير الأنا المتكلم وآخر سارد بضمير الغائب (هى) يعود على الشخصية المحورية (شجر)، التى تروى عنها الساردة، وتقدّم لها لدى المسرود له، فيعلم منه الكثير من شخصيتها وحياتها، وتدرجها العلمى، كل هذا لا يستطيع أن يصل إلى (المسرود له)، لولا الدور الذى قام به السارد/ العليم بكل شىء، وهو بذلك يكون

الوسيط " بين الشخصية المسرود عنها، بواسطة سارد عليم، والمسرود له. فتقول:

" لم تدرس شجر في هذه المدرسة، ما الذى أفعله فى ذلك الأستاذ الذى اخترعته؟ هل أجعلها تقع فى حبه وتنتظر خروجه من المعتقل وأبنى العلاقة بينهما وأقدم شخصية دالة على نموذج من نماذج الشيوعية المصرية " ص ٤٥

ومرة أخرى

" شجر الآن فى السابعة عشرة، طالبة مستجدة بقسم التاريخ.(...).

أغسطس ٦٧، على مائدة الغذاء أعلن أبوها الخبر وهو يضحك: " ليسانس بامتياز مع مرتبة الشرف الأولى "، لم تضحك، لم تقل شيئًا. انسحبت إلى غرفتها. العام الدراسى ٦٧ ـ ٦٨. واصلت شجر تركيزها على دروسها فى السنة التمهيدية للماجستير، تذهب إلى الكلية.. " ص ٥٦.

تحاول الساردة أن تُضفى بُعدًا حياديًا، على ما تسرد عنه من خلال استخدام عبارات مثل " ما الذى أفعله فى ذلك ". ابنى العلاقة بينهما، وشجر الآن فى السابعة عشرة، طالبة مستجدة، على مائدة الطعام، العام الدراسى ٦٧ ـ ٦٨). ومع هذه الحيادية التى تبدو عليها الساردة، لكنها فى أحيان كثيرة تبدو ملتصقة بذات الشخصية المحورية التى تسرد عنها (بضمير الغائب) برغم ما يضفيه الضمير من دلالة الانفصال بين السارد والمسرود عنه.

وهذا الالتصاق ناتج لأنها ذات عليمة وحاضرة، بل ومتقوقعة فى

بؤرة سردية/ مكانية وزمانية قريبة ومحايثة جداً من ذات المسرود عنه. واستحضاره المسرود له، الذى ينتظر مثل هذه المعلومات التى تقدّمها الساردة، فالمسرود له حاضر فى " لأن أموراً كثيراً تحدث فى أيام قليلة " أو من خلال: " فمالك " فهذه جمل تبريرية تلتزم الساردة، بمخاطبة المسرود له.

أ ... / شجر، فحاة ... ، و" وهو يضد ... على الأب

خبر نجاحها " لم تضحك، لم تقل شيئاً " وغيرها. فالساردة تدخل فى عمق الشخصية، وتصف لنا مشاعرها وأحاسيسها إزاء ما يحدث لها. هكذا تنقل الساردة المسرود له والقارئ من مجرد الملاحظة لما تفعله (شجر) إلى سبر أغوار نفسها وما يدور فى عقلها، وتأثيرات الأخبار عليها، وردود الأفعال مثل" لا تبكى " و" لا تغضب ".

***

وفى " الحب فى المنفى "، قد يُصاحب السارد/ الأنا (الكلىّ المعرفة) الشخصيات مثل (منار، يوسف، مولر) فعندما يُقدِّم " إبراهيم المحلاوى " نراه أشبه بتقديم معلومات من أرشيف أمامه. " كان هو ماركسيًّا متحمساً يقول إننى مثالى وحالم، وكان رأيى فيه أنه مُتحجر وبعيد عن روح الناس، (....)، ولكننى حزنت بالطبع عندما قبضوا عليه بعد ذلك ضمن مَنْ أُعْتقِلوا من الشيوعيين فى سنة ٥٩، وكنت أفتقده ثم نما بيننا بعد خروجه وعودته إلى الصحيفة شىء من الود، كما يحدث بين زميلين قديمين، إلى أن جرى بيننا ما

جرى قبل خروجه من مصر، ولما جاءت محنة السبعينيات التى أدركتنى، ورقيت فى الصحيفة مستشاراً لا يستشيره أحد، كان هو يعمل فى العراق ثم سافر إلى سوريا إلى أن استقر فى بيروت منذ سنوات لكى يعمل مع صحيفة تصدرها إحدى منظمات المقاومة هناك " الحب فى المنفى، ص ٢٣.

يرصد السارد بضمير المتكلم/ الأنا، فى المقتطف السابق، علاقته بشخصية (إبراهيم المحلاوى) منذ بدايتها، وتطورها ونهايتها ثم عودتها مرة ثانية. ولا يكتفى السارد برصد العلاقة من خارجها - علاقة العمل - وإنما يرصد أعماقها وتطوّرها منذ لقائهما وتعارفهما فى الصحيفة، برغم اختلافهما فكريًّا، ومظاهر هذا الاختلاف، البادى فى سخرية إبراهيم من إيمان الصحفى/ السارد بالقومية العربية، والوحدة الكبرى خاصة مشروع الوطن الكبير.ومع كل هذا فإن السارد يظهر تعاطفاً معه، وهذا متمثل فى حزنه الشديد عليه عندما تمّ القبض عليه، وما ترتب من نمو الود بينهما، هذا التعاطف الماثل فى " لكننى حزنت بالطبع " أو " كنت افتقده " يوضح التصاق ذات السارد بذات المسرود.

ب -الضمير الغائب.. ومراجعة الذات:

يتقاسم الضمير الغائب (هو/ هى/ هم) السرد فى الكتابة السيرية، مع الضمير المتكلم/ الأنا على البرغم من أن الضمير الغائب يشير إلى رؤية خارجية، أو يكون السرد من خلاله موضوعياً، حسب توصيف الشكلانيين الروس، أو " السرد اللاشخصى " عند " بارت "، أو السرد البرانى الحكى عند" لينتفلت" ويسيطر السارد

العليم بكل شيء "omniscient narrator" على مجريات السرد ؛ مستعينًا في ذلك بضمير الغائب (هو/ هي/ هم) وصيغة الماضر الآني (كان/ كنت).

ويتميّز السارد بأنه سارد حيّادي neutral narrator، يرصد أحداث شخصياته من بعيد أو من الخلف كما يرى " جان بويون "، وهذا ما يؤكد بأن ثمة مسافة زمكانية بين موقع السارد وموقع شخصياته، مما يجعله ذا رؤية واسعة شاملة. ويكثر استخدام هذا الضمير الغائب فى الكتابة السيريّة ؛ لما أنه " وسيلة صالحة لأن يتوارى وراءها السارد فيمرّر ما يشاء من أفكار، وأيديولوجيات، وتعليمات، وتوجيهات، وآراء، دون أن يبدو تدخُّله صارخًا ولا مباشراً " وبذلك " يغتدى السارد أجنبيًّا عن العمل السردى، وكأنه مجرد راوٍ له، بفضل هذا " الهو " العجيب " (٣٦).

وينطلق الدكتور جابر عصفور فى رؤيته عن أهمية هذا الضمير، من المنطلق السابق، ويضيف أن " الضمير الغائب يلعب دوراً مهما بين الذات وموضوع تأملها السردى، حيث يعمل على تأكيد انقسام الذات على نفسها، من حيث تحوّلها إلى فاعل للتأمل ومفعول له ومنفعل به " (٣٧). كما يتيح " ضمير الغائب " دوراً فاعلاً فى الابتعاد بالذات من الدفق الانفعالى المباشر، وقد يتجلّى حضوره فى نوع من الانفصال المعرفى. الأمر الذى يتيح " للمؤلف أنْ يتحدّث عن نفسه كما لو كان غيره، وكما لو كان يتطلّع إلى نفسه فى المرآة، تتيح له معاينة إن لم تكن محايدة فهى قريبة من الحياد " (٣٨)

***

وإذا كان السارد بضمير المتكلم يوحى بالتطابق بين الراوى والبطل فى الصوت والرؤية، فى حين أنهما منفصلان. فإن السارد بضمير الغائب ـ كما يقول شكرى المبخوت ـ " فلا يوهم بالتطابق بل يؤكد حقيقة الانفصال بين مَنْ عاش ومَنْ يكتب قصة حياته، ولكنّنا نجد فى الآن نفسه، وفى باطن الكتّاب التطابق لأن مَنْ ينهض بأعباء الكلام هو نفسه الذى عاشها. وسرّ هذه المراوحة بين التطابق وعدمه هو الضمير الغائب"(٣٩).

أما عن الوظائف التى يسمح بها ضمير الغائب، فقد حصرها "شكرى المبخوت " فى ثلاثة عناصر هى " التأمل والاختيار والتأويل

١- التأمل:-

إن التبعيد الذى يخلقه السارد بضمير الغائب، عبر المرآة والتى يصنعها، يجعل الراوى يتأمل نفسه، كما لو كان يتأمل شخصاً آخر غيره، حيث يمعن فى الفصل بينه لحظة الكتابة، ولحظة المغامرة الاستعادة. فالذى يعيش هو غير الذى يتذّكر ما عاش، وغير الذى يقصّ ويروى ما يتذكر وغير الذى دوّن.

٢- الاختيار:-

إذا كان السارد بضمير الغائب، قد أتاح الفصل بين المؤلف والراوى، ومع هذا الفصل فإن المؤلف يراقب راويَه، مراقبة صارمة فيحدّد له ما يجب أن يقول وما يجب أن يخفى، ولعل لعبة التخفىّ الذى يصطّنعها المؤلف وراء راويه سرعان ما تنكشف فى مواطن التعليق من خلال الوظيفة الأيديولوجية. وطبقًا لهذه الوظيفة الأيديولوجية، حيث هى الوظيفة الوحيدة التى لا تعود بالضرورة إلى

الراوى. فالمؤلف يجعل راويه لسان حاله بموجب ما له عليه من حق الخلق، وبموجب خضوعه لمشيئته، ففى هذه الوظيفة يكون المؤلف حاضراً غائباً فى آنٍ واحدٍ مهما بعد بينه وبين راويه ومهما أوهم بالحياد.

٣- التأويل:-

يقول شكرى المبخوت، إن وظيفتى التأمل والاختيار تؤديان حتماً إلى التأويل، أما التأمل فهو مؤدٍّ إلى التأويل لأن النظر ما بعدياً إلى الأشياء والأحداث لا يقوم إلا على أساس من الربط بين المتفرقات تنكشف فيه دلالات لم تكن للأشياء والأحداث فى أصلها(٤٠).

وقد اعتبر " لوجون " أن ظاهرة الفصل بين الراوى والمؤلف والشخصية، فى السيرة الذاتية المكتوبة بضمير الغائب، تخلق " ضروباً من السخرية من النفس، أو حمايتها أو العجب والزهو بها"(٤١)، ومن ثم، فإن " صيغة الغائب " أكثر حجباً للذاتية، وإخفاءً لحقيقتها لأن الامتزاج الكامل بين الذات والموضوع، بين العالم الداخلى، والعالم الموضوعى الخارجى، لا يتم إلا بإبراز " الأنا " التى تقف عليها من خلال حديث المترجم الذاتى، بنفسه عن نفسه، بضمير الحاضر الذى يحقق المباشرة الكاملة والامتزاج التام بين الذات وأحداث الواقع(٤٢).

الضمير الغائب.. والإيهام بالانفصال بين الراوى والمروىّ:

تُحيل الضمائر (الغائب) (هو/ هى/ هم) إلى الانفصال بين الراوى، وذات الشخصية المروى عنها. وهذا الإيهام، الذى تصنعه المسافة الزمكانية، تجعل من الكتابة المتكئة على هذا الضمير، أبعد

من سرد الكتابة السيرية، حيث فيه تتحول الكتابة إلى " أدب لا شخصى " بتعبير " بارت".

وقد يعمد كثيرٌ من الكُتّاب (٤٣) إلى استخدام هذا الضمير الغائب/ هو، دون الضمير المتكلم/ الأنا، التى تشير إلى الالتصاق بين الذات والشخصية المروية ؛ لإحداث مثل هذا الإيهام لدى المتلقى، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، ليخلق بهذه المسافة، زاوية/ مساحة لرؤية نفسه فى مرآة أخرى؛ ليقيّمها.

- ١ -

وفى نص عبد الحكيم قاسم " قدر الغرف المقبضة "، يُسيطر الراوى الغائب/ هو، على السرد، الذى يشير إلى انفصال كُلّى بين ذات السارد بضمير الغائب، والشخصية المحورية " عبد العزيز "..

" ما تزال كلمات أبيه تعاوده بين آن وآن:-

- هذه الدار ريحها ثقيل...

تعاوده هذه الكلمات، فيتذكر دارهم فى القرية، كان بابها الكبير يفتح ناحية الشرق، على الشارع الذى يدور بالناحية. وهو شارع نشط بالعابرين الغرباء. وعليه فإن الباب إذا فتح فضّ ستر الدار. لذلك بقى فى غالب الأمر مغلقًا ليحبس خلفه فى الباحة الصغيرة هواءً ثقيلاً. "

قدر الغرف المقبضة، ص ١١

تبدو من الوهلة الأولى سيطرة السارد بضمير الغائب/ هو على السرد، الذى يوحى بالانفصال بين ذات الراوى، وذات الشخصية، التى يعطيها اسمًا علمًا (عبد العزيز)، ليزيد من مساحة الانفصال

بينهما. ومن ثمّ يستشعر القارئ أن هذا الضمير يخلق مسافة ما، لكن المُدقِّق فى السرد، يكتشف أن ثمة إشاراتٍ كثيرةً، يبثّها السارد، داخل سرده، فتختزل هذه المسافة الوهمية (٤٤)، وتُضْفى على السارد معرفة كليّة بطبيعة المكان، وأدق تفاصيله فى مُختلِف أوقات اليوم (الصباح/ الضحى/ العصر/ المغرب). فوصف الراوى الشارع بأنه " نشط بالعابرين الغرباء "، وصف لا يأتى عن راوٍ مفارق لعالم شخصياته وأحداثه أو أن سرده جاء عبر وعى وسيط mediator بمصطلح شتانزل، وإنما يشير إلى تماهى ذات الراوى بما يروى، بل إن ثمة تطابقًا، أو تماثُلاً وتوحُدًا identity، بين العالمْين، هذا التطابق يزيل الوهم الذى يخلقه الراوى الغائب/ هو.

كما أن الراوى فى سرده بصيغة الماضى (كان) يُضْفى حضوراً وآنيةً على الحكاية، بل يجعلنا- نحن القرّاء- نرى مع الراوى ما يراه كما يقول " واين بوث ". فالراوى يتتبع حركة فتح الباب، وأثر هذا الفتح من " فضّ ستر الدار " لذا فهو فى الغالب يبقى " مغلقًا " كما يرصد حركة الهواء الداخلة إلى هذه الدار، وما يتخللها من نسمة عصرية، والتى يقرر مصدرها " من الغرب أو من الجهة البحرية ".

كل هذا التتبع الذى لا يأتى إلا من راوٍ عليم، مُدرك لما يرويه، ويقطن على مسافة قريبة منه،كما يشى بعكس ما يضفيه الضمير الغائب من انفصال الراوى عن السرد، وعدم تدخله فيما يسرد. وقد يتطابق الراوى بالضمير الغائب مع شخصياته، فلا نشعر بثمة مسافة، بل تعاطف مع المسرود عنه، فعندما يروى السارد عن أمه وأخوته وزوجة أبيه، وزوجة أخيه، وأثر ريح هذه الدار عليهم، وكيف

أنـهن يـسـرن " دائـرات مـخـبـوطـات... دائـخـات من الحـر " . فـنـلمح تـعاطف السارد المتماهى مع ذواتهن التـى تشعر بالكآبة والضيق من هذه الدور من وصفهن بـ " مخبوصات العيون كسيرات " ص ٣.

النص

تنقلاتها

ض من

الرحلة – إلى جانب هدفها المعلن – البحث عن بديل لهذه الدور التى أثـقلت روحه، وكانت سـببًا فى موت أبيه " حيث ريـحـها كبس على روحه " ص ٧٠. ومن ثم تـفرض هـذه الكآبة حضـوراً للمكان، فيتتبع الراوى هذه الدور، وطرقاتها. وما تحدثه من أثر على الناس.

"....فـالبلد مكتومة مكبوسة تلتبك فى بعضـها الدور والحارات كما تلتبك شلة الخيوط. وعبد العزيز يمشـى فى سكك طويلة متعرجة تعلو وتـهبط وتضيق حتى تختنق إلى أن تؤدى فى نـهاية الأمر إلى دور غامضة عميقة يخرج منـها أهـلها كـأنهم فـارون إلى الخلاء حيث يجتمعون على رؤوس الحارات ويحكون.

وكان عبد العزيز لما يئس من استكناه لغز هذه البلد أرجعه إلى ارتباك مـقصود أو موهـوم مصـنوع من جدران قديمة بـالية واقفة لا تريم والنـاس حولـها تتـعارك وتتقاتل فى غلٍّ راصن. هـذا هـو الأمر وإلا فكيف تـسنى لأحد أصـحاب أبيه. كـان يقيم فى حـارة الزعـايرة حيث الفقراء والشـغيلة ومسـتحقى الزكاة. أن يصبح عليه الصباح فإذا هـو سـاكن فـى حارتهم. وهـو فى سبيل ذلك لم يـتكلّف سوى سد

الباب القديم، وأن يَنْقِبَ بابًا جديدًا في الحارة الأخرى.

إذن فهذه الدور القديمة البالية الصغيرة تقف في أماكنها هذه خالقةٍ للناس ضيقًا وعنتًا في حياتهم. ولو أنها تحركت في محالها مديرة ظهرها أو وجهها فربما مقادير كثيرة تتغيّر وتتبدّل. "

قدر الغرف المقبضة: ص ١٢، ١٣

يكشف هذا المقطع السردي، الذي يصف فيه الراوي البلدة وبيوتها، والتصاق بعضها بالبعض. حتى صارت قرية بالتراكم، معرفة كلية للراوي عن القرية، وطبيعتها الجغرافية والطبوغرافية؛ حيث نشأت المكان، والسكان وأصولهم، ومناطق توافدهم من القرى المجاورة. فالراوي - هنا - فرد من أفراد القرية، ويشعر مثلهم بكآبة الدور وثقلها عليه/ عليهم. حتى أن ثُقل وكآبة هذه الدور، يلازمانه أينما رحل، فصارا قدره ومصيره الذي لا يستطيع الفكاك منهما.

فمعرفة الراوي لطبيعة المكان جغرافيًا وطوبوغرافيًا، تكسر الإيهام الذي يخلقه السارد الغائب ويعمل على إزالة واختزال المسافة الزمكانية. وكذلك الوصف الذي يضيفه السارد على المكان. يشعر القارئ بأنه لا مسافة أساسًا، بل على العكس، تجد الراوي متماثلاً مع الحكاية، مندمجًا فيها لا بوصفه شاهدًا، وإنما واحدٌ منها - فالطرق " متعرجة تعلو وتهبط، وتضيق حتى تختنق.. " والدور " قديمة وبالية صغيرة "، وأسقف هذه الدور مغطاة " بحزم حطب الذرة، وأقراص الروث المجففة للوقود ". بل ينقل ويرصد أثر هذا على الناس الذي يصابون " ضيقًا وعنتًا في حياتهم ".كل هذا يشير إلى التصاق الراوي بالمكان، ويعاني من كآبة الدور مثل ما يعانون.

يُضْفى الوصف الذى أحاله السارد على المكان، غرائبية، وكذلك على الناس الذين يستسلمون لكآبة وضيق هذه الدور، برغم أن " الاختناق عميق فى كل نفس، تراه فى عينىّ كل رجل " ص ١٢. كما أن الغرائبية لا تقتصر على المكان والناس، بل تأثيرها يصل إلى الراوى، الذى يُصاب هو الآخر بالاندهاش والتعجب من كيفية بقاء الناس [illegible] شجاعة، ليبنى [illegible] فيها ابنه البكر:

ومع إصابة الراوى بالاندهاش، فإنه يُعلن هذا، صراحةً، وإنْ كان الوصف الذى يُضْفيه على الأماكن والناس، يوحى بالاندهاش والتعجب، من الدور، وكيفية تقبُّل هؤلاء الناس كآبة الدور، ومن ثمّ يأتى تمنى الراوى، الذى هو تعبير عن اندهاشه، ليأس الناس من الخروج من هذه الكآبة. بل ويتزاحمون عليها. " فهل يكون ثمة يوم... يجتمع فيه الخلق قلباً واحداً ونظراً واحداً ويداً واحدة، ينحُّون ركام الحطب عن السقوف، ثم يزيلون السقوف عن الجدران ثم يتدبرون.. " ص١٣، ومع تمنيه يستمر الراوى فى التعبير عن اندهاشه: " أى تيه من الخوف والجمود والبلادة، ترسمه هذه الجدران على الأرض متعوجاً متداخلاً، حاصراً الفكر والروح، ضاغطاً على القلوب تعفن فى حبس الدور المقبض وتنتن بالحقد والنزاع " ص ١٣

هكذا ينجح السارد من خلال اعتماده على السارد بضمير الغائب/ هو الذى يصنع مسافة زمكانية بينه وبين الأشياء، فى إضفاء الغرائبية على ما يسرد (المكان والدور) وكذلك على الأشخاص

(فى استسلامهم لكآبة الدور) فيتحرك الأشخاص فى عالم مفارق لما هو طبيعى، الأمر الذى يجعلنا ـ كقرّاء ـ نتردد فى إدراك هذا العالم الغرائبى، أو قبوله من حيث واقعيته أو لا واقعيته " (٤٥).

ـ ٢ ـ

كما يتابع السارد بضمير الغائب، التغيّرات التى حلت بالمكان، بعد مرور ثلاثين عامًا. فما أن حضر عبد العزيز إلى ميت غمر ـ بعد أن رحل إلى برلين فى رحلة قصيرة إلى مصر، " مشى فى شوارع ميت غمر " وتائهًا بين صور اللحظة وصور الماضى التى تسيطر على خياله فما يكاد يرى أمامه " ص ٣٩، وهناك ذهب إلى خاله وطرق بابه الخشبى الهزيل، الذى أهلكته الشمس فما أن يخرجا ـ معًا ـ إلى القرية، يبدأ فى ملاحظة التغيّرات التى حلّت على القرية ـ وإنْ كانت من وجهة نظر السارد الغائب ـ برغم أنها تغيّرات للأسوأ.

" .. خرجا إلى المدينة. الباحات المنفسحة من الأرض، تلك التى عرفها عبد العزيز فى طفولته،اختفت الآن. زحمتها بيوت صغيرة وسخة الشوارع ضاقت وفاضت منها المجارى. والروائح تزكم الأنوف، والنسوان والعيال والوساخة، وهما يمشيان صامتيْن كأنما يزوران مقبرة " ص ٤٠.

هكذا يندمج السارد فى الحكاية، ويعبر بالسرد أزمنة متعددة/ الماضى/ الحاضر/ المستقبل، ربما ليحاول أن يطمئن نفسه ـ برغم الآلام التى عاناها فى ألمانيا، وملازمة كآبة الدور له ـ أنّ ما فعله هو الصحيح وأنه غير نادم على تركه المكان. فكل شىء كما كان، بل أسوأ مما كان.

واندماج السارد فى الحكاية، يأتى بوصفه واحداً، عاش الحكاية قديماً، وضاق من كآبة الدور، وها هو يعيشها الآن ـ حديثًا ـ برغم أن السارد بضمير الغائب، يقف على مسافة من المكان، حتى ولو كانت " مسافة نفسية ". فالسارد برغم بعده عن المكان، وسرده الذى يبدو أنه يقف على مسافة (يصنعها الضمير الغائب)، لكن إذا تأملنا المشهد بعمق، نجد أن السارد الغائب الذى يوحى بالانفصال عما يسرده، متماهيًا/ داخليًّا مع المسرود، وهذا التماهى يُظْهر تعاطفًا ولو خفيًّا مع أهل البلدة. وهذا ما يظهر من استمرار الحالة، التى يبدو عليها أهل البلد، منذ أن كان طفلاً، وحتى بعد مرور ثلاثين عاماً.

الشىء الآخر الذى يؤكد التماهى، هو أننا لو قمنا باستبدال الضمائر من الغائب إلى الأنا فى نفس المشهد، فيصبح السرد هكذا :-

" خرجنا إلى المدينة.. الباحة المنفسحة من الأرض تلك التى عرفتها فى طفولتى ـ اختفت الآن ـ زحمتها بيوت صغيرة وسخة، ضاقت وفاضت منها المجارى والروايح تزكم الأنوف.النسوان والعيال والوساخة، ونحن نمشيان صامتيْن كأنما نزوران مقبرة " (ص ٤٠).

بعد استبدال الضمائر، كما هو واضح فى المشهد السابق، نجد أن الذى تغيّر هو السارد بضمير الغائب، وحل محله الأنا، وهو ما يشير إلى أن المسافة التى يخلقها السارد بضمير الغائب، هى مسافة وهمية، قد تذوب بأفعال السرد وأوصافه، أو من قبيل اندماج السارد فى الحكاية.

-٣-

وفى نص سحر الموجى " دارية" يسيطر السارد بضمير الغائب /هى على بنية السرد داخل النص(٤٦) حيث يمتلك السارد قدرة على معرفة كل شىء عن شخصياته، ولاسيما الشخصية المحورية، فهو يسرد أحداثَ نصه من منظور واسع وشامل، وذلك لتموقعه فى مسافة بين موقعه وشخصياته.

فمنذ المشهد الأول يسيطر السارد الغائب /هى العليم بكل شىء، على النص، فهو يسرد لنا، عن تجربة الشخصية المحورية (دارية)، المتمردة، التى ترفض أن تنصاع للشرنقة التى يريدها لها زوجها " سيف"، وخلافاتهما بسبب محاولاتها الخروج من شرنقته، والارتداد إلى محارة روحها، ومن ثم التعبير عن ذاتها بالكتابة، ورفضها لكل محاولات الأسْر بحجة البيت، وقانونه الدائم " أن الست مالهاش غير بيتها "، حتى ولو انتهى الأمر بالطلاق.

"تأزمت علاقة " دارية " و " سيف" وكان واضحًا منذ البداية أنه لا يوجد ما يربط بين هذا الرجل وتلك المرأة، هو يعمل مع الأرقام، ويعيش أيضًا بالأرقام ١+١=٢، لا يستطيع إنسان عاقل إنكار هذه الحقيقة، لم تستطع أن تواجهه برأيها، أن تقول بصوت خالٍ من الانفعال، إنها تعتقد أن ١ + ١ = ١، هذا بالطبع إن وجد بين الاثنين هذا الانسجام الكيميائى بين روحيْن. فيمكنه مثلاً أن يلتقط بسهولة ذبذبات حيرة أو قلق فى عينيها العسليتين الصامتتين. ويمكنها أن تفهم سبب عذابه ـ تريحه، وتكون له أمًّا أخرى.

لم تكن المواجهة من طبائع دارية. لا شىء إلا لكونها لم تعرف لكن فى سنوات زواجها الأولى من " سيف " لم تكن تعرف أنها لا تعرف.

كانت فتاة طيبة وديعة تسعى للحصول على إعجاب الآخرين، على مباركتهم لمحاولاتها الدعوب أن ترضيهم، حازت رضا ناظرات المدرسة التى عملت بها فور تخرجها، واكتسبت صداقات استمرت. هل كان من السهل عليها، أن تدرك أنها عروس ورقية مجوّفة من الداخل، يملؤها هواء، تتطاير فيه لحظات حنين مجهولة المصدر - غير مُحدّد الهدف - تنتابها أحيانًا عندما تختلى بنفسها فى ظلام شرفة شقتها فى ضاحية (١٥ مايو) فى ليالى الصيف الحار...

تجلس على كليم صغير فوق الأرض، تنظر من وراء القضبان الحديدية إلى البنايات المتلاصقة القريبة... " دارية، ص ١١، ١٢

لم يقتصر دور السارد بضمير الغائب/ هى، على رصد شخصية (دارية) من الخارج، بل تخطى ذلك إلى الدخول فى أعماق نفسها، وما يدور فى ذهنها، وكذلك الظاهر والباطن، الماضى والحاضر؛ لأنه ساردٌ له امتيازات خاصة تؤهله للوصول إلى الأفكار الداخلية للشخصية، ومعرفة الأحداث الجارية فى وقت واحد، فى أماكن مختلفة، برغم أنه يقف خارج الأحداث. بل يبدو - السارد - أنه مفارق لعالم شخصياته، بعيد عنها، ينظر لها من مسافة مكانية بعيدة. لكن هذا الوهم ما يلبث أن يزول بفعل أفعال السرد " تسعى للحصول على إعجاب الآخرين، اكتسبت صداقات استمرت، أحيانًا تجلس.." وغيرها، وكذلك الأوصاف التى يحيلها عليها " ذبذبات حيرة أو قلق

فى عينيها العسليتين الصامتين "، فتاة طيبة وديعة، " التى تكشف عن راوٍ عليم محيط بكل شىء، لا يفارق شخصياته، بل هو على مقربة مما يسرد، برغم المسافة الزمكانية، التى يُضْفِيها السارد بضمير الغائب.

كما أن معرفة السارد أن المواجهة " لم تكن من طبائع دارية " تنم عن وعى عميق بداخل الشخصية كما أنّ الآنية التى يفرضها استخدام الفعل " كانت "، تزيد من هذا التماهى. فمعرفة الراوى بكل هذه التفاصيل، تكسر الإيهام الذى يخلقه السارد بضمير الغائب، وهذا ما يتحقق عند استبدال ضمير المتكلم/ الأنا، بالضمير الغائب/ هى. فلا تشعر بأن ثمة تغيّراً فى فعل الإدراك أو الرؤية.

" قضيتُ السنوات الأولى منذ زواجى فى حالة حُبّ مصحوبة باعتذار دائم، أعتذر لأنى لم أقم بإزالة التراب (....)

أن الطعام كان زائد الملح، وأنى ضحكت بتلقائية مع زملاء العمل. كان اعتذاراً مصحوبًا بمحاولات دءوب أن أحسن من نفسى. بدأتُ أحاسبُ نفسى بالأرقام، وكانت النتيجة بالسلب.

لم يكن سيف سيئ النية، بل كان يشعر بمسئولية تجاهى لأنى قليلة الخبرة،(...) تستفزه أخطائى المتكررة. فيحاول أن يمدّ حبال صبره حتى أكبر. وأفهم كيف أتعامل مع العالم الضارى المتربص بى على عتبة باب المنزل. "

دارية، ص ١٢

وبتغيّر ضمير السارد من الغائب إلى المتكلم، وإلى السارد المتماثل حكائيًّا بتعبير " جينيت " ويتحول فعل الرؤية والإدراك إلى

سرد شخصى بتعبير " بارت "، بعد أن كان " لا شخصى " ويتحول السرد إلى مونولوج داخلى/ ذاتى، يسرد عن جوانب الخلاف الذى ينشب دائمًا بينها وبين زوجها، والتى تسعى جاهدة لتقليل مناطق الخلاف، لكن أنّى لها ذلك.

ـ ٤ ـ

ومن شدة اندماج السارد بضمير الغائب بالحدث والشخصية المحورية، حيث إنه ملتصق التصاقًا شديدًا بها، يتحوّل السرد إلى السرد الذاتى بضمير (الأنا)، وبالتالى يتحول الخطاب إلى خطاب مُبّأر داخليًا بعد أن كان صفراً. وهذا ما نراه يتردد فى أحلامها (أحلام دارية)، فدائمًا يأتى حضور الراوى/ الأنا، فالأحلام تأتى ـ هنا ـ بوصفها متنفسًا لحالة الضيق، التى تعبر عن وعى الشخصية بحجم مشاكلها ـ التى يفرضها عليها الزوج/ سيف، ومن هذا الانفصال عن ضمير السرد الغائب، إلى الضمير الأنا، بل يحدث انفصالٌ كلىّ عن المكان والزمان. فبعد نشوب الخلاف بينهما فى النادى، بسبب انهماكها فى قراءة كتاب، دون تركيز نظرها على الأبناء يحدث الانفصال عن الوعى إلى اللاوعى حيث الأحلام...

" أرى الشارع الذى يطل عليه جامعا السلطان حسن والرفاعى مربعًا كبيراً، تضيئه مصابيح صفراء قوية. الوقت ليل. لا أحد هناك. ولا مخلوقًا واحداً. أبى يمسك يدى. يقود خطواتى حول اتساع المكان وضخامة أبواب الروح المزخرفة بنقوش النحاس والفضة مع ارتفاع المآذن المتقابلة بينها حديث لا ينقطع. يخترق الضوء جسد الظلام المسجّى بلا حراك لا ندخل من البوابة الحديدية العالية التى

تسور الجامعين. بل نلف بمحاذاة السور الطويل. تُقبِّل عيناى السارية الرخامية على باب السلطان حسن بنقوشها العجيبة. أجدنا

... نمشى

... الذى ق

... ا. أثناء

... تساوية

... مسرحاً.

ينقصه فقط تنظيف. ثم تدخله بعدها كاهنات إيزيس فى غُلالات بيضاء فوق القد الممشوق. على رؤوسهن تيجان اللوتس الأبيض (كل زهرة مُحدِّد ملامح انحناءات الدلتا). يرقصن بنعومة على أنغام قيثارة نبيلة. وشعاع فضة القمر. يد أبى الكبيرة الدافئة ذات العروق النافرة تحتضن يدى الأصغر. نسير فى اتجاه الباب النحاسى القديم.." دارية، ص ٣١، ٣٢

ويتكرر الأمر فى كل الأحلام، سواء أكانت الأحلام، التى تهرب فيها من جحيم (سيف) أو التى تهرب منها من خذلان (أحمد نورالدين)(٤٧). ولجوء الساردة إلى ضمير السارد المتكلم/ الأنا، لما له من قدرة على تدفق المشاعر والأحاسيس الداخلية ويأتى الحلم ليحدث نوعاً من التوازى بين الحالة التى كانت عليها الساردة قبل الحُلم ثم اليقظة من الحُلم. والذى دائماً يراودها إحساس بالارتياح النفسى بعد الحُلم.

- ٥ -

وقد يحدث فى النصوص التى يعتمد فيها السارد على السرد بضمير المتكلم/ الأنا، استخدام ضمير الغائب، وهنا يأتى كوسيلة

يستطيع من خلالها السارد فصل ذاته، ليراجعها، وينظر لها في مرآة أخرى غير مرآة نفسه. ومن هذا ما نراه في نص " حملة تفتيش.. أوراق شخصية " للطيفة الزيات.

فعندما تستعيد الساردة تجربة زواجها الثانية، والتي كانت بمثابة سجن لروحها أقسى من سجني الحضرة والقناطر. وما عانته في حياتها من جراء هذه الزيجة، التي تركتْ بسببها مَنْ تُحب؛ لتختار زميلاً لها في العمل النضالي، حتى لا يكون عائقًا في عملها. تستخدم الضمير الغائب، ومن ثم تستشعر بأنها تسرد عن أخرى، غير الأولى؛ فاستخدامها هذا الضمير أتاح لها وضع مسافة عاطفية بينها وبين ذاتها، لترصد ملامح التطوُّر والتغير اللذين طرأ عليها.

فبعد أن كانت في مراهقتها تشعر بالخجل من امتلاء جسدها بالاستدارات، مما كان يسبب لها عائقًا في الانتقال حتى إلى " أرفف الكتب " داخل مكتبة الجامعة. فتتحول إلى أخرى لا تشعر بالخجل بأن جسدها يربكها، وهي تقدم وتلقي الخطب، وتقود المظاهرات. ومن ثم لا ترى الساردة ذاتها، إلا بعد الالتصاق بالجماهير..

" من عباءة الوصل الجماهيري، ولدت الفتاة القادرة على الاحتضان والمنتشية إلى ما لا مدى بالاحتضان القادر على المواجهة وعلى تطويع الرفض لن تلبث عزلتي أن تنكسر، (....) (عندما تفكر في الأمر الآن يخيّل إليها أن الناس حولّها من إنسان إلى صورة حرصت هي على الاندراج في إطارها، إلى أسطورة حاولت هي أن تعيشها، وأن تحطيم هذه الأسطورة كان أمرًا محتمًا، لكي تستطيع أن تعيش بعد أن انتقلت إلى النقيض بمجمل مكانها كإنسان وأنثى.

وأرجو ألا يكون هذا تبريراً وخداعاً جديداً للذات"حملة تفتيش، ص ١٥١، ١٥٢

***

ثالثاً:– السرد المذوّت:–

يتنوّع أسلوب السرد في " رواية السيرة الذّاتية "، بتنوّع

استخـ ... (٤٨)، ومع

تنوع ... ة السيرة

الذاتية ... " هيمنة

السرد المذوت " (٤٩). حيث الذات تَضفي حضوراَ، وخصوصية على أسلوب السرد، فيصبح السرد مُلتَبِساً بالذات، ومُعبِّراً عن أفكارها، وأحلامها، وكأن الذات صارت ـ بذلك ـ فاعلاً ومفعولاً له.

ومع اختلاف ضمير السرد، بين السرد بضمير المتكلم/ الأنا، وبين السرد بضمير الغائب (هو/ هى/ هم)، فإن الضمير الغائب، يُعْطى دلالات المتكلم/ الأنا، برغم الإيهام والمسافة التى يفصل بها بين ذات المؤلف، وذات الراوى، وذات الشخصية، وبهذا يتحول به ـ فى كثير من الأحيان ـ السرد إلى سرد شخصى، ولا يتغيّر شيء سوى تغيُّر الضمير من الغائب إلى الأنا، كما يقول أوسبنسكى.

وإذا كان السرد فى رواية السيرة الذاتية، يأتى مذوتًا، لكنَّ حضور الذات وتجلياتها فى السرد، تختلف باختلاف تمثيلات رواية السيرة الذاتية، من رواية المرأة، إلى رواية الغُربة/ المنفى، إلى رواية السجن.

- ١ -

يجنح السرد فى " رواية المرأة "، لأن يكون تمثيلاً لذات المرأة المقهورة، والمعذَّبة، والمحاصرة والمُطاردة، والتى تشعر بالفقد (سواء فقد الحب أو فقد الأبناء)، وكافة أشكال المعاناة التى تَقْهر المرأة فى مجتمع يُكرِّس للذكورية. ومن ثمّ تسعى الذات فى سردها لمجاوزة هذه المواضعات - حتى ولو كان عبر الخيال - من خلال صُنْع عوالم بديلة/ متخيَّلة، تساعدها فى تخطى هذه المواضعات، التى تفرضها عليها سُلطات - يقف الرجل - بصفة عامة - حارسًا لها بدءًا من سلطة الأعراف والتقاليد البيئية ؛ التى تُكبِّل المرأة، وتحاصرها فى أخبية (٥٠)، لا تستطيع الفكاك من أسرها، أو السلطة البطريركية/ الأبوية المتزمتة، والتى لا تعترف بالمرأة، والمنّاهضة لحرّيتها واستقلاليتها، وحقّها فى أن تكون ذاتًا فاعلة لا مفعولاً فيها، ومن ثم تحاصرها فى أُطر ضيقة تبدأ بالبيت. ثم الحاجات البيولوجية (من جنس، وولادة، وتربية أطفال)، رافعة أو مُكرِّسة لمقولات خاطئة من قبيل " أن الست مالهاش غير بيتها " (٥١)، انتهاءً بعدم الاعتراف بكونها مبدعة، وقد يصل الأمر فى كثير من الأحيان إلى السخرية مما تكتب، بغرض تهميشها. أو السلطة الذكورية، التى تعطى لنفسها القدرة على الخيانة، والخداع، وغرز النصال، والأكاذيب التى تفتت ذات المرأة، أو وأد سلطة الجسد، الذى يربكه كثرة الاستدارات.

١ - ١

فى " الخباء " لميرال الطحاوى، ينهض السرد منذ الاستهلال

المبدئى، على الانفتاح على الذاكرة: لمقاومة الأخبية، بكافة صورها، وأشكالها، بدءًا من الأعراف والتقاليد التى تحاصر ذات" فاطمة "، وتكبلها داخل شرنقة الخيمة، والتى تقف الجدة حاكمة، حارِّسة على قوانينها وأعرافها. أو الحصار الداخلى الذى يفرضه عليها " العجز " من جراء " بتر ساقها "، والذى يُعرقلها فى كل محاولات الهروب والانطلاق. وأخيرًا الحصار الذى يفرضه عليها جسدها (شعرها الطويل)، الذى يمثل أداة تقييد وحصار فى يد " سردوب " لها.

هكذا يبدو السرد متناغمًا مع فعل الحصار: الخارجى والداخلى. الذى ينجح فى حصار ذات فاطمة، كما ينجح فى تأسيس سرد آخر موازٍ للحصار، ومضاد له، من خلال الهروب والتمرد على الحصار الذى يفرضه الواقع، من خلال بناء أو إنتاج واقع آخر، يكون مناقضًا للواقع المعيش والذى يتكرر هروب الساردة منه. وقد يبنى هذا على مفردات مثل الهروب، والأبواب المفتوحة والحرية، والتحرر، والانطلاق، والركض فى مقابل الأبواب المغلقة، والنوافذ العالية، والأسوار، والخباء... وغيرها...

وإذا كان الحصار الخارجى والداخلى، يسعيان إلى تدمير الذات، وانسحاقها؛ امتثالاً للأعراف البيئية، التى لها قيودها الداخلية والخارجية، والتى يَصْعُب - بل يستحيل - الخلاص منها؛ لذا تتوجه الذات إلى الخلاص الداخلى، ما دام الخلاص الخارجى غير متاحٍ. ومن ثمّ ينفتح السرد منذ المشهد الاستهلالى على فتح ذاكرة الخيال، لتجاوز هذا الواقع/ البغيض المفروض.

" كلما أغمضت عينىّ وجدتهم، كلما أسلمت خصلات شعرى "

لسردوب " بيدها الحانية، تحركوا أمام مقلتىّ بهدوء، كأنى أقفز السور العالى، وأعبر فضاء البيوت، والجدران الطينية الواسعة، وأخرج من دوار إلى دوار، ثم أصل إلى المنحدر فأجد العشب والجبل والتلال الخفيضة، وأراقب " موحة " وهى تسرح بأغنامها وأركب حمار السرب وأظل أركض فى الصحراء حتى أرى النخلات السبع. هنا واحة " مسلم " وزهوة " و" سقيمة " والعبد الصغير " الخباء، ص ٩.

يزاوج فعل السرد، فى المشهد السابق - الذى يمتزج فيه السرد بالوصف، والذى يخلق فضاءً تخيلياً - بين فعلين سرديينْ متناقضينْ، الأول، فعل مُضمر وهو (الحصار)، والثانى فعل مُعلن وهو (التحرر والانطلاق ومجاوزة الحصار). الفعل المضمر مشتّق من الفعل المعلن، حيث فتح ذاكرة الخيال، الذى تتخذه ذات الساردة، وسيلةً للهروب - وتكرار هذا الهروب - من واقعها، يكشف فداحة فعل الحصار (وأثره المدمِّر على النفس)، والذى تُمثّله مفردات مثل غلق الأبواب الثلاثة (٥٢)، ارتفاع النوافذ، الأسوار العالية، الأبواب الضخمة المرشوقة بالأعمدة الحديدية (والتى لا ينفذ منها إلا البعوض، ولا يخرج منها إلا الأنفاس المتوترة).

كل هذا ينجح فى تقييد الذات المتمردة/ الجامحة، ومن ثم يبدو الخيال الذى تنطلق منه ذات (فاطمة) إلى عالمها الخاص، الرافض لهذا الواقع البغيض، ومجاوزته، فتتردّد مفردات مناقضة مثل القفز على الأسوار العالية، عبور فضاء البيوت والجدران، الخروج من دوار إلى دوار، والركض بالحمار فى الصحراء.

كما يحيل السرد إلى عجز الشخصية/ ذات فاطمة، عن الخلاص، حيث يتكرر داخل السرد ما يُظهر عجزها. ووصفها بالعرجاء " صار اسمي العرجاء " ص ٩٧، أو إعلانها " صرت العرجاء، ولا حيلة لي في دفع اللقب " ص ١١٤، ومن ثم الاتكاء على آخر يقوم بفعل الخلاص، ويكون قادراً على فعل ما عجزت فيه. لذا يركز السرد على وصف نبش" الكلب عساف "، ورصد حركته داخليًا وخارجيًا، وهي توازي الحركة، التي تتمنى الساردة أن تقوم بها ـ لولا العجز ـ ومن ثم تحيل الفعل إلى الكلب. " عساف يطارد القطة التي تلتف حول غرفة الكرار، يلهث وراءها وهي تنظر من غصن إلى غصن، وتخرج بين نباحه وموائها، ينبش تحت عقب الباب. إلى متى تظل تنبش؟ ينبش قليلاً ثم يدخل رأسه ويحني ظهره ويخرج ينبح بالخارج ويعود من نفس الحجرة، وها قد فلحت أخيراً في الفكاك. أهبط بسرعة أمدّ لا شيء غير خدوش ساقي وصراخ " صافية " الخباء، ص ٣٤

يُقدِّم السرد موقفيْن متناقضيْن، يبرز من خلالهما فعل الحصار والعجز عن التمرد عليه، فيقدم حالة الكلب عسّاف، الذي يُعبِّر في أفعاله " الخروج والمطاردة، والهروب " عن داخل ذات فاطمة، والتي ترغب في فعل موازٍ، تتجاوز به هذا الحصار، وهذا ما نستشفه من قولها " ها قد أفلحت أخيراً من الفكاك "، والذي يشير إلى دلالة عكسية، أنها حاولت لكن لم تفلح، ومن ثمّ يُحفزها نجاحه في أن تحذو حذوه، لكنها تفشل ـ أيضًا ـ حيث " عجز ساقها "، ومن ثمّ ترفض الاستسلام، فتقول " حين تطيب ساقي سأرمح بك، سأفتح الباب ونهرب " ص ١١٠ ومع حلمها بتحقيق هذه الأمنية، في ظل فك

الحصار الكلّىّ عنها (غلق الأبواب) إلى حصار جزئى متمثل فى عجزها البدنى بعد " بتر ساقها "، فإنها تفشل فى الخروج من هذا الحصار برغم تركهم " الباب مواربًا " بعد أن " كفوا عن غلقه وفتحه، وسقطت مغاليقه " ص ١٣٦. فتدخل منطقة الظلمة، يُعبِّر عنها مونولوج داخلى، يكشف الحالة النفسية التى صارت عليها ذات الساردة، من جراء القهر والحصار اللذيْن صارا ملازميْن لها، ولا تستطيع الفِكاك من إثْرهما. فيصبح " الليل موحش كما هو، لا أحد فى الكون غيرك يا فاطمة، وحيدة والحياة موحشة.. " ص ١٣٦ ولا تجد مناصًا لكنَّهْ تُعلن استسلامها ويأسها معًا " أهرب ! أين أهرب.. أعكز فقط " ص ١٣٦.

١ـ ٢

يعمل السرد على إحداث توازى بين ما يفرضه الحصار الخارجى/ حصار الأعراف والتقاليد الذى تُعبِّر عنه " الأبواب المغلقة، والنوافذ، والأسوار العالية " والحصار الداخلى عجز الجسد المتمثِّل فى " بتر الساق " وكذلك " حصار الشّعْر ". فالذات تعانى من الحصاريْن، وإنْ كان حصار الشعر مرتبطًا بقهر " الجسد للجسد "، وهو ما يزيد من الألم والمعاناة، والذى يدفع بذات الساردة لاختيار الموت، بديلاً عن هذا الواقع الذى ترفضه الذات، وعندما تفشل فى إنتاج واقع جديد، تختار الموت، فطول الشعر يُمثِّل حصارًا، بعد أن صار عبئًا عليها، حتى أن سردوب تقول لها " ياه شعرك استطال يا فاطمة، استطال جدًا، يقلِّبون فى ضفيراته المطوية التى تجرجرنى على الأرض خلفى " ص ١٢٧

وقد يستخدم فى ـ بعض الأحيان ـ كوسيلة تقييد وأداة تعذيب. لذا نراها تصرخ فى وجه " سردوب" " لا تلمسينى يا سردوب، إنى أكرهك، وأكره سماوات، وأكره " راحات "، أكره كل شىء، لماذا تجذبوننى من شعرى بالليل؟ ولماذا تشدون خصلاته على الأوتاد الصغيرة؟، ولماذا تعلقوننى من جدائلى" ص ١٤٧. وقد يصل الأمر إلى اختيار الموت، بديلاً عن العالم الذى يحاصرها، فعندما تمسك شعرها سردوب، تشعر بقرب الخلاص " سأموت يا سردوب، فقط ابعدى يديك عن شعرى " ص ٤٨

***

كما يميل السرد فى كثير من الأحيان إلى منطقة الأنوثة، وهذا يأتى " كرد فعل مباشر إلى انحياز الواقع إلى منطقة الذكورة " (٥٣). فمنذ المؤشر الإعلامى الداخلى/ الإهداء، نجد تكرِّيساً للجسد، بوصفه مفعولاً فيه، حيث الحصار والقهر واقعان عليه مباشرة، فيأتى الإهداء " إلى جسدى.. وتدُ خيمةٍ مصلوبة فى العراء " ص ٨ ؛ فى كناية صريحة إلى الجسد المُعذّب، والمنتَّهكة ـ بفتح التاء وشدّها ـ خصوصيته وآدميته. بالإضافة إلى التركيز على الشخصية النسائية، ففى مقابل تردد ست وعشرين شخصية داخل النص، تحتل المرأة منهم سبع عشرة شخصية مقابل تسع شخصيات ذكورية، كما أن السرد يركز على الوصف الجسدى والتكوينات النفسية لهذه الشخصيات الأنثوية، حيث يتعلق الوصف الجسدى بصافية، وزهوة وموحة وسقيمة، وراحات، والجدة الحاكمة، وآن (الأجنبية)، وظاظا. بينما لم تتعلق المواصفات الجسدية بالذكور إلا

بالأب ومسلّم. كما أن معظم الشخصيات من الإناث " معظمها شخوص مؤثرة فى إنتاج الحدث وتشكيل الحبكة".

بينما نلحظ أنه من الشخوص الذكور تتردد أسماء بلا أثر

طلال -

أعراف

أنثوية،

فى بيت

فاطمة، والعجيب أن الساردة تضفى عليها صفات رجولية بدءاً من وصف ملابسها حيث دائماً " متلفعة بتلافيع الرجال " ص ١٠٥، ويقف الجميع لها بدون استثناء، احتراماً، وخوفاً إلى إصدار الأوامر دون الرجوع إلى الرجل، حيث تعطى الموافقة المبدئية على زواج أختى فاطمة (صافية وفوز) دون الرجوع للأب.

- ٢ -

تضفى تجربة المنفى/ الغربة، على المنفيين/ المغتربين، " الكثير من الخصائص المتضافرة، ما بين السلب والإيجاب على رؤية المنفيين للعالم والإنسان " (٥٥). كما تلقى هذه التجربة – بكل سماتها الإيجابية أو السلبية – بظلالها على السرد، فينهض سرد المنفَى أساساً على الذاكرة والعين، لدى الراوى، الذى " نرى العالم من منظوره، وندرك تفصيلات هذا العالم بشخوصه، وفضاءاته عبر حواسه الخاصة"(٥٦)، فتعتمد الذاكرة بعد فتح بابها على الاسترجاعات، التى تطغى على السرد، فتنتقل بالراوى - وبنا - إلى الأوطان/ الطاردة (وعلى الأخصّ فترة الطفولة)، وتقف العين - من

منطلقات نفسية ـ على أماكن محببة ـ تفرض حضورها عوامل الاغتراب ـ ومن ثمّ تضفى على الأماكن الجديدة فى الوطن (المآل) نفس الأبعاد الهندسية والصفات، وفى أحايين أخرى تُنقل بنفس ما بها من ضيق وكآبة(٥٧).

إلى جانب ما سبق، تتناثر بين السرد، مفردات كلها ترتبط بفكرة النفى. من قبيل النبذ/ الطرد/ الإقصاء/ الإبعاد، وغيرها...، وبما أن المنفيين، هم نِتاج أزمنة شتات، وأمكنة طاردة، تلاحقهم فيها صور الطغاة المستبدين، الذين لا يملون مطاردتهم؛ لذا تتداخل مع هذه البنية السردية المستّعادة للأوطان عبر الاسترجاعات " سرود طويلة أشبه بمونولوجات مسرودة narrated monologue، تنزع بالبنية السردية كلها نحو كتابة، تسمو فوق قيود المرجعى المحدّد لتحلّق فى آفاق المطلق اللامحدد، وهى كتابة تتكئ على هذيان رواة منفيين تفيض ذاكرتهم بمشاهد شتى تجسِّد آلام المنافِى، وعذابات الشتات " (٥٨).

٢ ـ ١

فى " الغرف المقبضة " لعبد الحكيم قاسم، يميل السرد، لأن يكون تعبيراً عن الخلاص الذاتىّ، الذى ينشده البطل من جراء كآبة الغرف، وريح الدور الثقيل، التى كان أثرها جاثماً عليه وعلى روحه، أينما رحل، سواء داخليًا عبر تنقلاته من ميت غمر إلى طنطا إلى الإسكندرية، ثم إلى مصر، أو داخل السجون، التى يتوازى ضيق جدرانها مع ضيق جدران الدور، التى عاش فيها. حتى جاءته الفرصة إلى الذهاب إلى ألمانيا؛ ليلقى محاضرات عن الإسلام، وعن

جيله من الكتاب، فيرحل،مُعتقِّداً أنها رحلة الخلاص الذاتى والنهائى، لتلك الكآبات التى مرّ بها، لكن المفاجأة، أنها تتساوى مع كآبة الدور التى عاش فيها، ورحل عنها، وكأنه حَمَلَ معه سجنه بداخله (٥٩)، ومن ثم سوف تضيق ذاته - فى البداية - بـ" الضوء الباهر فى القاعة التى عُدَّت فيها هذه الندوة ببرلين"، كما يعاوده بشدة " إحساسه بالزنا[illegible]، وضيق

السار

٢

فى " الحب فى المنفى "، يضطلع بمهمة السرد، راوٍ بضمير المتكلم، ومشارك فى الأحداث، مجهول الاسم، يتحرك بالسرد إلى الوراء عبر " الاسترجاعات " التى تكشف - لنا - عن هوية هذا الراوى، بوصفه صحفيًا، كان يشغل وظيفة نائب رئيس تحرير الصحيفة فى بلده (القاهرة)، لكن لظروف سياسية، وتبدُّل سياسات (حيث قدوم الرئيس السادات)، أُبْعِدَ عن العمل، بحجة الترقية؛ ليعمل مراسلاً لهذه الصحيفة فى بلد أجنبى (ن).

يتكئ السرد على الذاكرة، حيث الاسترجاعات، التى تعود بنا، وبالأشخاص الأخرى، إلى الوراء، حيث الأوطان المفقودة، والتى يشعر المنفىّ بحنين جارف لها، ولذكرياته فيها. فتبدأ الاسترجاعات بالعودة بالصحفى (مجهول الاسم)، إلى الوراء، حيث الوطن. ويُكثِّف السرد من الاسترجاعات، حيث معظم الشخصيات تعود بالذاكرة إلى الأوطان، برغم الألم الذى لَحِقَ بها،واضطرها إلى الهروب منها، وقد تأتى هذه الاسترجاعات

المسرودة بمونولوجات طويلة، أشبه باعترافات، أو بوح. كما أنها أشبه بسير ذاتية للشخصيات. فتتوالى استرجاعات " بيدرو إيبانيز " الهارب من الجحيم فى شيلى راجع ص ١٥ ـ ١٨، وكذلك الاسترجاعات الخاصة بإبراهيم المحلاوى، الماركسى، وعلاقته بالصحفى، وحكايته مع شادية وسجنه، وعلاقته بأبيه، وطفولته وتكرار خيانات أبيه، ثم هروبه إلى لبنان، حيث يعمل صحفيًا فى إحدى الصحف الماركسية، التى انتظم فى خلاياها راجع ص ص ٣٤، ٣٥، ٣٦، ٣٧، ٣٨ أو استرجاعاته عن أبيه ص ٨٣، ٨٤، ٨٥، ص ٩٩، ١٠٠، ١٠١، ١٠٢ وهى استرجاعات تأتى عبر مونولوجات تكشف طبيعة علاقته بشادية.

أما أهم هذه الاسترجاعات التى تتوازى مع استرجاعات السارد نفسه، فهى استرجاعات" بيريجيت شيفر "، تلك المترجمة التى التقاها السارد فى المؤتمر، صدفة، بصحبة الدكتور" مولر " لكنه اشتهاها " اشتهاء عاجزًا كخوف الدنس بالمحارم " ص ٥. فيكشف السرد، عبر الاسترجاعات طبيعة علاقتها بمولر، حيث هو صديق لوالدها المحامى، ثم خيانته لأبيها بعلاقته بأمها، ويرصد السرد توتر العلاقة بينهما، وكيف دخل حياتها، وتدّخل فيها، حتى أفسدها، ثم علاقتها بألبرت، وكيف أجهضت العنصرية فى بلدها النمسا، أحلامها وأيضًا طفلهما، فتبدّل الحال به من مناهض لسياسة " ماسياس " إلى جاسوس لها ثم وزيرًا فيها. أما هى فمن جراء ما حدث، هجرت بيتها ووطنها وعملها، وجاءت إلى هذه المدينة (ن)؛ لتعمل مترجمة فى إحدى شركات السياحة.

لا يجمل السرد هذه الحكاية فى مقطع واحد، وإنما يوزّع هذه الحكاية، ويفتّتها عبر النص، فتتوزع الاسترجاعات عبر صفحات ١٠٨ ، ١٠٩، ١١٠، ١١١، ١١٢، ١١٣، ١١٤، ١١٥، ١١٦، ١١٧، ١١٨ استرجاعات علاقتها بألبرت، ص ٦١، ٦٢، ٦٣، ٦٤ استرجاعات علاقتها بمولر كما أنها تتناص مع شعر لوركا فى رثاء صديقه مصارع الثيران " أجناثيو سانشيز " وقد يقترب السرد بلغته إلى لغة شعرية رقيقة تعكس الجو النفسى للشخصية.

٢ ـ ٣

العنصر الثانى الذى يتكئ عليه السرد فى " الحب فى المنفى "، الحواس، وعلى الأخص " العين" حيث العين تسعى إلى تشكيل أوطان بديلة/ متخيَّلة، تتصل بذكرياتهم فى مدنهم الأولى بل وتضفى فى بعض الأحيان، سمات هندسية، مستعادة من مخزون ثقافى له جذوره فى الوطن. وهذا ما يُشْعِر المَنفِيّ بالألفة فى الوطن البديل. فتركز العين على أماكن تتوازى مع أماكن لها حضورها، وفاعليتها فى الأوطان الأولى. وهذا ما نراه فى تردد تيمتى " النهر ـ والجبال "، فالنهر يرتد بالسارد إلى نهر النيل، والجبال ترتد بالصحفى إبراهيم المحلاوى إلى جبال لبنان، وتعانقها مع النهر؛ فيمتزج السرد بالوصف، فى صورة لا تنفصل عن علاقة الذات بالوطن. فعندما يلتقى السارد بإبراهيم فى المقهى المطل على النهر، يقول " خمنت أن بيروت طرأت على ذهنه فى تلك اللحظة " ص ٢٤. ومع أن " النهر " داخل النص ليس بؤرةً سرديّةً ذا أهمية فى تنامى السرد، لكنَّ السارد يتخذ منه مجالاً لرؤية الذات، واستكشاف الباطن فيها. ومن

ثم فالسرد عن النهر يأتى فى إطار ذاتى، حيث قد يأخذ صفة جمعية:

" تركته مُسْتّغرقًا فى تأمل النهر، الذى كانت مياهه الرائعة تندفع بسرعة، وترفع موجات فضية متلاحقة تتألق بنور خاطف، وفى متابعة بجعات بيضاء تسبح فى حركات دائرية وهى ترفع رءوسها الشامخة متلفّعة إلى النوافذ فى صمت. ولم يكن البط بجسمه البنى ورقبته البنفسجية اللامعة يكتفى بالتطلع نحونا، وهو يحوم بحركات قليلة تحت النوافذ، بل أخذ يحرك مناخيره، نداءات متعاقبة، فاستجابت له سيدة تجلس بالقرب منّا، وراحت تلقى له بفتات الخبز.. ظل إبراهيم فترة طويلة ينقّل بصره بين النهر والجبل..

الحب فى المنفى، ص ٢٤

يُمثل المقهى فى هذه المدينة (ن) نقطة التقاء وتجميع لهؤلاء الغرباء، حين يرغبون فى " تلمّس إحساس الدفء، الحميم وسط عالم المنْفىَ البارد والصامت " (٦٠)

" كنت أحبُّ بالفعل ذلك المقهى البيضاوى الشكل الداخل فى النهر كصدفة ملقاة على اللسان الصخرى. كان يشغل موقعًا هادئًا من الشاطئ، ويقود إليه ممشى طويل، تزين الزهور المعتّنى بها أحواضًا ممتدة على جانبيه،...."

ص ٢٤.

وصف السارد للمقهى من الداخل ومن الخارج، والإحاطة التامة بطبيعة المكان، وزواره، حيث" لم يكن بالمقهى غير قليل من الزبائن "، والتى تأتى من راوٍ عليم محيط بكل شىء، وفى ذات

الوقت مشارك فى الحدث، تحوِّل المقهى إلى (بؤرة سردية) مهمة فى هذه المدينة (ن)، حيث لا يقتصر المقهى دوره فى الأحداث، على اللقاء العابر، بل يصبح المقهى معادلاً للمكان الآمن: الذى يلتقى فيه الراوى بالأصدقاء، وأيضًا يتعرّف على إحباطاتهم فى أوطانهم، وفيه يلتقى بيريجيت، والتى تبوح له فيه " أخشى أن أكون قد أحببتك " ص ١٤٦

كما يوّحد بين ذاتيهما، برغم ما يعتريهما من تناقضات، حيث هو رجل شرقى، وهى غربية صغيرة، متجاوزًا " الحيز الجغرافى والثقافى الشاسع بين رجل شرقى، وامرأة غربية، فضلاً عن الحقب التاريخية المتراكمة قبل وجودهما ذاته، بين تابع (مستعمِر) ومتبوع (مستعمَر) " (٦١) فيحمل بذلك المقهى من الحميمية، والدفء، والأمان، وهى مرادفات للمدنية الشرقية، والتى يُمثِّل المقهى فيها " مركزًا بنائيًّا روائيًّا يسمح بالانفتاح على شخصيات متنوِّعة، متعارضة؛ يجمعها ما يجمعها، ويفرِّق بينها ما يفرِّق بينها " (٦٢). لذا يتحوِّل المقهى إلى ملاذ، خاصة بعد التحوّل الذى يضفيه تغيّر الضمير، فينتقل الخطاب من المفرد، إلى صيغة الجمع، بكل ما تحمل من دلالات الألفة والانتماء التى يضفيها على المكان، على نحو" مقهانا " ص ١٤٦ أو " نافذتنا " ص ١٧٥ وأيضًا إعطائه صفة الاحتواء " يحتوينا " ص ١٧٦. ومن ثمّ يلوذ السارد بالمقهى لما حمله من صفات الألفة والانتماء والاحتواء، خاصة بعد ضجره من هذا العالم، وما يمارسه أشرار العالم، أمثال (الأمير حامد، ودافيديان،

وقبلهما العسكرية الإسرائيلية) وعندما يتساءل هل أصارعهما؟! ولما يتيقن له عجزه، يهرب إلى المقهى...

" كنت أفرّ من الحديقة، أوشك أن أعدو وأنا فى طريقى إلى المقهى.... ووقفت لحظة ألهث حين رأيت ذلك المبنى البيضاوى الداخل فى النهر، أشعر أن دموعًا تريد أن تطفر من عينىّ. أية نعمة أن مقهانا مازال قائمًا ! أية نعمة أنه سيحتوينا معًا... " الحب فى المنفى، ص ١٧٦ ـ ١٧٧

- ٣ -

إذا كان السجن بوصفه أداة قمع، تُمارِّس فِعْلَها على الذات، أو بمعنى أدق تعمل على تدّميرها، وانسحاقها، وذوبانها. حتى تصبح لا شىء، " مجرد نكرة من النكرات، وذلك من خلال ممارسات عقابية، يخضع لها النزيل من تجاهل الاسم الشخصى، واستبدال ملابسه ببذلة سجنية موّحدة، وانتزاع ممتلكاته الشخصية " (٦٣). كل هذا يكشف عن رغبة عدوانية من قبل السلطة " فى نسف الذات الشخصية للنزيل، والانتقال به إلى درك من الدونية والتشيؤ، أشدُ إيلامًا من افتقاده لحريته نفسها " (٦٤)، ومن ثمّ فإنّ الكتابة عن السجن في شكلها (٦٥) ومضمونها تأتى بوصفها نوعاً من المقاومة، ضد ما مُورِسَ عليها من وسائل التعذيب بكافة صوره، وفى ذات الوقت مقاومة للذات، لكلٍّ ما يُراد لها من تدمير وانسحاق وذوبان، وأخيراً وسيلة للاحتجاج عليه. وذلك على نحو " يمتزج معه التسجيل الذاتى والتوثيق الموضوعى، ويكتسب السرد، ملامح نوعية، يتحوّل بها السارد إلى ضحيّة، إلى شاهد على جلاديه، وتتحول الكتابة إلى

فِعْل جذرى من أفعال الإدانة " (٦٦).ومع سعى الذات بسردها الحيّادى ؛ لأن تتجاوز فعل وتأثير السجن، عَبْرَ الانغماس بتفاصيل الحياة اليومية والمعيشة، لكنَّ ه تنقلب محاولات الانتهاك الخارجى، الذى مارسته آليات السجن، إلى آليات انتهاك داخلى، ويتحول القمع الخارجى إلى قمع للذات.

٣ ـ ١

ينتهج راوى " تلك الرائحة "، سرداً حِياديًا، فمع سيّطرة الراوى/ الأنا على السرد، وتحكمه فى توجهاته، ومساراته، وتوازياته (٦٧)، التى يقيمها لربط الخارج ـ القادم إليه ـ بالداخل/ السجن ـ الخارج منه ـ لكنَّ المتتبع لحركة السرد، يشعر أن هذا الراوى أشبه بـ " عين الكاميرا " مجرد شاهد عيان، وهى تقنية سردية متفرعة عن الرؤية الخارجية عند " جان بويون "، تسعى لرصد أفعال البطل، وعالمه، فيركز السرد على أفعاله من الخارج؛ معتمداً على حاستى السمع والبصر، كما لو كان منتميًا إلى " السرد القصصى الموضوعى ". الذى أشبه بآلة ذاتية الحركة (68) Automation وهو بهذا لا يقوم بأى استبطان داخلى، ولا يُعقِّب على أفعاله، كما لا يُعقِّب على الشخصيات الأخرى.

فالسارد ـ هنا ـ فى " تلك الرائحة " بعد خروجه من السجن " الذى كان ينتظره " عندما يتلقى رفض أخيه لاستقباله، بذريعة " أنه مسافر ولابد أن يغلق الشقة " ص ٣١، لا نجد أى انفعال (ظاهر أو باطن) فى رد فعله. وإنما كما يقول " ونزلنا وذهبنا إلى صديقى " ص ٣١، ويتكرر نفس الرفض من قِبَل صديقه، وكذلك يتكرر رد فعل السارد " وعدنا إلى الشارع " ص ٣١.

الحيّاديّة التى يبدو عليها السرد، برغم اعتماده على راوٍ بضمير المتكلم، تؤكد أن الراوى جاء بوصفه شاهداً دون تدخّل. حيث

أثر هذا

عن هذا

ن أخيه

أُصيب

بـه السارد، من جراء صِدامه المبكر مع هذا الواقع ـ الذى دخل السجن دفاعًا عنه ـ وعندما راح يفتش فى داخله عن ثمة شعور " غير عادى، فرح أو بهجة، أو انفعال ما " ص ٣١ لم يجد. لهذا تتكرر المواقف والأفعال التى يرصدها السارد، من الخارج، دون أدنى انفعال أو تعاطف، وكأنه يضع مسافة ما بينه وبين ما يسرد. وهذا ما نراه فى مظاهر استسلامه لتفتيش العسكرى له ـ بعد عودته إلى القسم مرة ثانية ـ وأخذ نقوده ووضعها فى جيبه. راجع ص ٣١. وأيضًا رصده في أثناء ركوبه للمترو، لعودة الجنود المصريين من حرب اليمن، ومظاهر فرحهم وابتهاجهم، فى مقابل " جمود ولا مبالاة " ركاب المترو ص ٥٨. فيفتر حماس الجنود، رويداً رويداً، حتى أن أحد الجنود " يرمى بغطاء رأسه على الأرض " ص ٥٨. حنقًا وغضبًا. فحالة اللامبالاة والجمود، كأنها حالة عامة وليست مقتصرة على السارد نفسه. وبهذا التناقض بين العالمين، تحدث المفارقة التى يهدف إليها السرد.

وعندما يسير فى شارع سليمان، يلاحظ أن مياه المجارى " تملأ الأرض، والمضخات منصوبة، فى كل مكان تحملها من داخل

الحوانيت إلى الشارع " ص ٧٧، وجاء رد فعله الوحيد إزاء هذا الموقف المنفِّر، جملة تقريرية، تعكس حياديته " كانت الرائحة لا تطاق " ص ٧٧

٣ ـ ٢

تقوم البنية السردية ـ داخل تلك الرائحة ـ على نوعٍ من التوازى بين السجن/ الداخل، وخارج السجن، مع اختلاف آليات القمع بين الخارج والداخل،وإنْ كانا متساوييْن فى الأثر والنتيجة.

فالحجرة الصغير (التى أشبه بزنزانة)، التى استأجرتها له أخته، على السطح، تتوازى فى دلالتها مع السجن، فالحصار المفروض عليه، وهو فى السجن، يتوازى مع الحصار الذى يفرضه الالتزام بالإقامة فى هذه الحجرة، وانتظار موعد العسكرى اليومىّ ؛ ليوّقع فى الدفتر.

ومحدودية الحركة داخل السجن، تتوازى مع محدودية الحركة خارجه، فالسارد ينتقل عبر أماكن محددة، وحركته حركة دائرية (٦٩)، تبدأ من الحجرة الضيقة، مروراً بالمترو، إلى أحد الأماكن المختلفة،شقة أخته، أو المجلة، أو شقة نهاد، أو شوارع وسط البلد،... ثم ترتد الحركة مرة أخرى عبر المترو إلى الحجرة الضيقة، مرة ثانية... ومن ثمَّ يُمثِّل المترو، " وسيلة أساسية تنظّم دورة الذهاب والإياب من الحجرة/ الزنزانة الصغيرة، إلى المدينة/ السجن الكبير، المفتوح، فى حركة دائبة، لا تتوقف ". كما أن الالتزام بالتواجد فى موعد العسكرى، يجعله يرتد من نقطة أوسع إلى الشوارع/ بيت أخته/ لقاء الأصدقاء فى المقاهى، إلى نقطة أصغر " حجرة مصر الجديدة ".

ومن التوازى الذى يقيمه البناء السردى، بين عالم الداخل/ السجن، وعالم الخارج، ثيمة انتهاك الجسد، فالصبى ـ داخل حجرة الحجز فى القسم ـ أُنتهِكت كرامته ـ بفعل جنسى شاذ، من قبل الرجل ضخم الجثة، ثم تركه عارى الجسد، فى دلالة واضحة للانتهاك، تتوازى مع الجثة الملطخة بالدماء بجوار الرصيف " وقد غطته

ف جنسيًّا،

يتواز ن، فجثة الرجل لا تعنى أحداً، وكأن عالم السجن وآلياته القامعة التى انْتهكت كرامة الصبىّ، موازٍ للعالم الخارجى الذى لا تمل آلياته فى قمع الضعفاء.

كما تتوازى الرائحة الكريهة، التى عبّرت أخت السارد عنها بقولها " المجارى فى البلد طافحة " ص ٧١ ومرة أخرى عندما يشمّها هو فى قلب المدينة، في أثناء سيره بشوارع عدلى وشريف وسليمان، حيث " مياه المجارى تملأ الأرض "، لذا " فالرائحة لا تطاق " ص ٧٧. إذْ تُصبح هذه الرائحة، التى يومئ إليها عنوان الرواية بنوع من " التبعيد " (تلك الرائحة) جد " قريبة " من قلب المدينة.. نفسه كأنه جردل البول فى الزنزانة القديمة الصغيرة ـ قد انتزع لنفسه مكانًا هائلاً، بمركز المدينة كلها " كما يقول " حسين حمودة ". هكذا يكتسب السجن من خلال السرد وأوصافه، حضوراً رمزيًّا متعدّدَ الأبعاد، إلى جانب حضوره الواقعى، الذى يلحّ السرد على إبراز تفاصيله الحسيّة، فيما يشبه الإيلام المتعمّد والسخرية

المرة (راجع الانتهاكات التى تحدث داخل السجن، حيث الشاب الضخم الجثة، يضرب المجنون على وجهه، فينهال بالضربات " وسمعت صوت عظامه تطقطق "ص ٣٢ حتى يسقط المجنون وهو يلهث) فالسرد – هنا – برغم أنه تفصيلى، فإنه شديد الحياديّة، حيث الأفعال والأوصاف، تحدثان المفارقة.

***

مادام السارد – فى حياديته – أشبه بآلة ذاتية الحركة، فإن الأفعال غير المهمة مثل " احتساء الماء، وتدخين سيجارة، والذهاب إلى النوم، والاستيقاظ منه، والدخول فيه، تكتسب أهميةً مبالغًا فيها،... كما أن من سمات نزع الإنسانية قَلْبَ نظام الأهمية، ووضع الأشياء ضئيلةَ الأهمية فى الصدارة بعد تضخيمها "، فنجد السرد ينهمك فى وصف فعل عادى – وهو ما يعنى بالاعتناء بسرد كل ما له علاقة بتفاصيل الحياة – يقوم به السارد مثل فعل الاستحمام، ومراقبة الماء، ورغاوى الصابون(راجع ص٣٤).

ويتكرر المشهد من خلال سرده لأفعال يومية، مثل الاستيقاظ، والفطور، وشراء الصحف، وقراءتها، ثم ارتداء الملابس..

"وجاء الصباح فقمت واغتسلت، وارتديت ملابسى، وخرجت

وتناولت ساندويتشًا، وابتعت صحف الصباح كلّها، ثم ركبت المترو

وراقبت أبواب العربة وهى تُغْلق...." ص ٣٥

وقد تتكرّر مثل هذه الأفعال التقريرية، خلال اليوميات التى يُسجّلها الراوى، مع اختلاف فى بعض التفاصيل، التى قد تزيد أو

تقل - تبعًا للحالة المزاجية للراوى عند الاستيقاظ - مثل النزول لشراء اللبن، أو كى الملابس أو تلميع الحذاء.

" وفى الصباح خرجت، واشتريت الجرنال وزجاجة لبن صغيرة، وخبزًا ، وعدت فغليت اللبن، ووضعت فيه السكر ثم غمست الخبز فى اللبن، وقرأت الجرنال، ثم خرجت، وركبت المترو...." ص ٥٦

إلحاح السرد فى الاحتفاء بمثل هذه التفاصيل الدقيقة، والتركيز عليها ، ووضعها فى بؤرة السرد، يأتى تجسيداً لا إرادياً، لإرادة الفعل التى كانت مسلوبة منه، وهو فى السجن، ومن ثمّ فالراوى من خلال سرده، يسعى لأن يقيم تعارضًا/ مفارقة بين ما حدث له فى داخل السجن (حيث إرادته خاضعة لآليات السجن وأدوات القمع) وما يفعله بعد الخروج، خاصة أنه يكتشف أن " هناك شيئًا ما ضاع وانكسر" ص ٤٥ بل تعداه إلى روح العصر التى " تغيّرت " ؛ فلم تعد المسلمات الاشتراكية، التى آمن بها (ودخل من أجلها السجن) كما هى، فقد اعتراها الزيف الاستهلاكى الدعائى، وأيضًا تمزق الروابط الإنسانية (علاقته بأخيه وصديقه)، واستشراء السلبية (لاحظ موقف الناس من الجثة الملقاة على الرصيف، وكذلك موقف الناس فى المترو من انفعالات الجنود العائدين من حرب اليمن)، وطفح المجارى، الذى عمّ كلَّ مكانٍ، كل هذا يدفع بالسارد لأن ينشغل بهذه الأشياء - والتى ربما هى فى نظر البعض لا أهمية لها - ؛ ليكتشف ذاته التى انسحقت بفعل آليات القمع والتعذيب فى السجن، ويحقّق لإرادته - المسلوبة بفعل السجن - تحرّرًا فى الفعل والحركة وتقرير ما يريد... (لاحظ الإسهاب فى سرد فعل الاستحمام، ومتابعته للماء ورغاوي الصابون...) ص ٣٤

٣-٢

كما يتخذ السرد، لغةً تقريرية، لغة عارية تُنِّحى اللغة الاستعارية التى تُضْفِى على الواقع أرديةً كاذبةً وزائفةً، وصولاً إلى الحقيقة العارية، أو يمكن أن توصف بـ" الدرجة الصفر فى الكتابة على حدٍّ تعبير " رولان بارت" ؛ حيث وظائف اللغة تتنّحى لتسمح بالوظيفة الإشارية، ومن ثمّ يكون الخطاب السردى، خطابًا شفافًا.

وهذه اللغة ذات الوظيفة الإشارية، التى يتكئ عليها فعل السرد، وتعرض الأشياء والأفعال كما تدركها الجواس (لاحظ اطراد أفعال الحواس مثل " رأيت، أنظر، أتامل، تطلعت، أطلّ...") لها وظيفة أيديولوجية، كما يقول إبراهيم فتحى، حيث تعمد " إلى تقديم العالم كما هو، بعد نزع الأردية الاستعارية، والرمزية المفروضة عليه، ولا تجذب اللغة البسيطة الشفافة النظر إليها بل تحوّله إلى الأشياء والأفعال " (٧٠).

فالسرد عندما يقدم لنا حادث اغتصاب الصبى من قبل الرجل ضخم الجثة، لا نجد استخدام مفردات جنسية، أو حتى ذكر لكلمة اغتصاب، وإنما أفعال تشى بالفعل نفسه، مثل حركة السيقان، وحركة الأذرع فى الهواء..فيقول السارد:

" وجذب صاحب البطانية فوقه، وبسطها بيده على صبى ممتلئ ينام إلى جواره.... وكان غارقًا فى النوم، وقد ثنى ركبتيه. وأحاط الرجل بساعده أسفل البطانية، وجعل يتحرك حتى التصق به، وراقبت ذراعه تحت البطانية وهى تتحرك على جسد الصبى تنزع بنطلونه والتصق ساقا الرجل بظهر الصبى.]........

وهدأت الحركة أسفل البطانية بعد قليل، واهتز الغطاء، وقام الصبى جالسًا وهو يمسح عينيه ليفيق من النوم، وجعل يتطلع بين ساقيه" ص ٣٢

هكذا يكتسب السجن من خلال السرد وأوصافه، حضورًا رمزيًّا متعددَ الأبعاد، إلى جانب حضوره الواقعى، الذى يلحُّ السرد على إبراز تفاصيله الحسيّة، فيما يشبه الإيلام المتعَّمد والسخرية المرة (راجع الانتهاكات التى تحدث داخل السجن، حيث الشاب الضخم الجثة، يضرب المجنون على وجهه، فينهال بالضربات " وسمعت صوت عظامه تطقطق " ص ٣٢ حتى يسقط المجنون وهو يلهث) فالسرد هنا، برغم أنه تفصيلى، فإنه شديد الحيادية، حيث الأفعال والأوصاف، يحدثان المفارقة.

رابعًا:– المروى له.. ودرجة حضوره:

تتخلق صورة المروى له narratee، أو كما يُسمِّيها " توودروف " القارئ الخيالى، مع صورة الراوى؛ التى لا تعيش فى عُزلة دومًا، وهى تتخلق مع غيرها بتتابع أجزاء الحكاية، أو كما يقول:– " ما أن تأخذ ملامح صورة السارد فى البروز بوضوح، حتى تكون صورة القارئ الخيالى، قد ارتسمت بدورها، بدقة أكثر " (٧١)، والمروى له عند " جيرالد برنس " هو مَنْ يُقدَّم له السرد، بوصفه شخصًا مُدْرجًا فى النَّص، ومُحتَّلاً موقعًا على مستوى السرد ذاته،... وفى أى سرد مُعطى، ربما يكون هناك بالطبع عدد من المروى لهم المختلفين، ومثله مثل الراوى، فإنَّ المروى له قد يتم تقديمه بوصفه شخصية ذات دورٍ أكثر، أو أقل فى المواقف والأحداث، وقد لا يكون شخصية فى أحيان

كثيرة،... والمروى له من حيث هو بناءٌ نصّى خالص، يجب تمييزه عن القارئ أو المُستقبِل، ويمكن للقارئ الحقيقى - على أية حال - قراءة عدد من السرود المختلفة (لكل منهم مروى له مختلف)، وبالطريقة ذاتها، فإن السرود (التى أحيانًا ما يكون لها الوضع نفسه للمروى لهم) يمكن أن تمتلك وضعًا مُتعّددًا، ومبهمًا للقرّاء الحقيقيين.."(٧٢) أما " جيرار جينيت " فيرى أنه " عنصر سردى شأنه شأن الراوى، ويحتل مستوى حكائيًّا، ولا يمكن دمجه مع أى قارئ، بما فى ذلك القارئ الضمنى " كما يؤكد أن " الراوى الذى يحتل مستوى داخل حكائى، أى يكون مشاركًا فى القصة يستدعى مرويًا عليهً يماثله " (٧٣). وأشار " رولان بارت" إلى استحالة " وجود سرد بدون راوٍ وبدون مستمع أو قارئ " (٧٤).

وقد طرح على عفيفى فى دراسته عن " الراوى والمروى عليه فى روايات عبد الحكيم قاسم " علاقة المروى عليه والراوى فى رواية السيرة الذاتية، والمذكرات... وغيرها من الأشكال المحايثة، وقد أكد أن التطابق بين المؤلف والراوى، والراوى مع الشخصية - كما يشير ميثاق " لوجون " - يشير فى ذات الوقت إلى " تطابق جمهورها (وهم القارئ الواقعى، والمروى عليه) " (٧٥) وهى الحالة التى اعتبرها برنس، استثناء، وقد استند برنس إلى أن كاتب رواية السيرة الذاتية، والأنواع المحايثة منها، مثل المذكرات، واليوميات، والسيرة الذاتية، وغيرها.. " يكتب لنفسه، وأنه لا يعنى بكتابته أحدًا غير نفسه "، فأحيانًا يكون المروى عليه فى رواية ما هو راويها فى الوقت نفسه، ولا يقصد بالسرد أى شخص غير نفسه، مثال ذلك " الغثيان "

ومعظم الروايات التى كتبت فى شكل مذكرات، فإن " راكنتان " هو القارئ الوحيد لمذكراته(٧٦). لكن فى ضوء الميثاقيْن اللذيْن وضعهما لوجون، للسيرة الذاتية، ورواية السيرة الذاتية يتأكد حضور أولاً القارئ الواقعى، وأيضًا المروى له. كما أن جورج ماى عندما ذكر دوافع كتابة السيرة الذاتية، أرجعها إلى دوافع عقلانية وأخرى تبريرية (٧٧)، وبعض هذه الدوافع يعود إلى جمهور القرّاء، ومنهم المروى له.

فالقارئ أو الجمهور الواقعى فى روايات السيرة الذاتية، يقوم أساسًا، بعقد التشابهات بين المؤلف والشخصية، وفى حالة الرواية المعتمدة على الضمير الغائب، فإن القارئ يفترض هذه المشابهات بينه/ المؤلف، وبين الشخصية، وقد يدفعه إلى القول ـ حسب رأى لوجون ـ بأنه " شديد الشبه به " (٧٨) وكثيراً ما يُقدِّم مؤلف " رواية السيرة الذاتية، تبريرات وتعليلات للأفعال، أو بتعبير برنس " التعليلات المركبة "، حيث يقوم الراوية بـ " شرح العالم المأهول بشخوصه بشكل أو بآخر، ويستحث أفعالهم، ويُبرّر أفكارهم..." (٧٩) وتكون مهمة الراوى، هى إمداد المروى له بمعلومات إضافية لفهم الحدث.

أما عن وظيفة المروى له، فهى كما أجملها " برنس " تتمثل فى " أنه يتوسط بين الراوى والقرّاء ـ بداية ـ وبين الكاتب والقارئ، ويساعدنا فى إقامة إطار السرد، ويفيد فى تشخيص الراوى، ويؤكد موضوعات بعينها (٨٠)، ويُسهم فى تطوير الحبكة، ويُصبح المُتحدّث باسم الجانب الأخلاقى فى العمل " (٨١).

أصناف المروى له فى رواية السيرة الذاتية:

أ) المروى له المشخص: ١)الموجود ضمن القصة:

[illegible] تُسهم

[illegible] اب إليه

[illegible] الرفيعة

[illegible] ويأتى

[illegible] علاقتها

بزوجها (مجد)، وأسباب طلبها الطلاق، فتبدأ علاقتها به كطرف أساسى فى النص ومن ثمّ تُعيد عليه/ المروى له، الحكاية من بدايتها، مع أنها استهلت النص، بنهاية العلاقة بينها وبين زوجها/ مجد، وأنها سوف " أجتثك تماماً " ص ١١.

المروى له/ القارئ، المشخّص، حاضر فى النص، حيث الساردة تعمل على إخباره بجذور المشكلة. ليكون له موضع خاص، قريبُ منها، وهى تلملم ذاتها التى أصابتها خيانات " مجد " بـ" طعنة "، فتتت " روحها ". لذا فهى تستعيده/ الزوج، من جديد، فى حضور المروى له، وتأتى هذه الاستعادة له بحجم الألم، الذى سببته نصاله المتعرِّجة، والتى انغرست فى روحها، حتى أنها عندما قررت اجتثاثه من داخلها، وإلى الأبد. لم يصدقها الأصدقاء، الذين أخبرتهم بقرارها الحاسم، ولا هو نفسه. لذا فعندما قررت الكتابة، حيث هى وسيلتها لاستعادة ذاتها، أعلنت " سأبدأ بالألم الصادر عن طعنة مدهشة. وتلفت النظر " ص ٩، فخطابها هذا المُعلن بحسم، ذاهب إلى مروى له. سوف يحضر بشخصه/ قارئ، بعد سرد ليس

طويلاً...، بل وقررت أمام المروى له أنها " سأكتبه جميلاً " ص ٩، برغم ما بها من طعان وجراح تركهما خداعه، وأكاذيبه الملتوية، ثم خيانته المتكررة؛ حتى لا تجور عليه. وخشية أن تجور عليه، تلوذ بالمروى له/ القارئ، ليكون شاهداً على حكايتها، وفى ذات الوقت مراقباً لها بألا تجور. فتتدخل ـ بذلك ـ الأنا الساردة مع أنا القارئ، ليدخلا فى علاقة وثيقة، فتخاطبه.. بصيغة الملكية " هل رأيت يا قارئي ـ عفواً إذ دائماً ألحق بك ضمير الملكية ـ وذلك لأننى أضحيت منك، فلم أعد فى حرج وأنا أدنو منك لحد اختزال نفسى فى حرف الياء الملحقة بآخر اسمك " ص ١٠٢ فتتخذ من هذا المروى له/ القارئ ـ مرة ـ عوضاً وبديلاً عن الحبيب المُفتقد.

"أنت ترى إذن أيها القارئ، إنك أصبحت المخاطب فى النصّ وأننى قد نحيت مجد إلى صيغ أخرى مختلفة، وهكذا تدرك أننى ما كنت فى حاجة إليك إلا لكى أخاطبه، ولما وجدتك وقد ألفتنى، فها أنا بكل رد أحتمى بك، وأبدأ ذلك الطقس من الاندماج معك، ومعاتبتك أحياناً، لأنك ربما تسيء فهمى وتعتبرنى مخطئة ". السيقان الرفيعة للكذب: مرجع سابق، ص ٨٦

منذ إلحاق الساردة بالمروى له " ضمير الملكية "، فبعد أن كانت تشير إليه بالقارئ، أصبح" قارئى "، فيصير بذلك المروى له ملتصقاً بذاتها، واحداً منها، كما يحل بصيغة الملكية بدلاً من مجد، ويُصبح ملاذاً لها، بعد أن فقدت " مجد " الذى كانت تقول له " حبيبى " فتتندمج معه، وتقيم حوارات، دون أن يظهر صوته، بل صوته مُضمر فى إجاباته لها. وكأنها تجيب عن أسئلة من قِبل المروى له. ومن جراء

حواراته المضمرة، تعاتبه، لأنها تعتقد أنه " يُسيء فهمها "، ويعتبرها " مخطئة ". فتسوق له المبررات أو التعليلات المركبة، بتعبير " برنس "، التى قادتها، لأن تتخذ هذه الخطوة، التى لم يصدقها أصدقاؤها، ولا هو/ مجد، واعتبار المروى له بسببها أنها " مخطئة ".

وما أن تشعر الساردة أنها مدانة أمام هذا المروى له، تخاطبه بـ

" كاف ... قد تراها
عادية ... أو حدوتة
عشق

هكذا يغدو المروى له/ المشخّص، لُعبة تسعى من خلالها الساردة لأن تُحاكم " مجد" أمامه، دون أن تتورط فى عدم الحيّادية، أو الجور عليه، ومن ثم يُصبْح دور المروى له ـ بعد فترة ـ حكماً بينها وبين مجد:

" هل رأيت يا قارئى أن الحديث عن الترزى الغبى والسولتير يمكن أن يهيل المعرفة إلى جانبى المقاعد، حتى إن فتحت الأبواب، تطاير كل شىء فى الأثير، لتنظر إلى النيل ويشير إلى خطته فى تصوير المسطحات المائية، وهو لا يدرى أن كل المسطحات غطتها السيقان الرفيعة ولم يتبق سوى المرسى الذى كان مسرحاً للدعوة بالصيد.. " ص ص ٩٨ ـ ٩٩

تستمر الساردة فى تقديم المعلومات التى يجهلها المروى له عن سبب الخلاف الذى أودى إلى الطلاق.

" إن مجد يخضعنى لمقاييسه العادية، ولا يعرف أننى أكتب بكل ذلك الألم، وأن الباقى منا فقط، هو ذلك النص. وأنها لن تهبه لحظة

من عمرها، ولن تكون معه داخل متن النص أبداً، فأنا لا أريدها. وقد قلت له ذلك فقال، يجب أن ترثى لها، إنها مسكينة، تدخل حياة لا تعرف أن كل أنحائها ممتلئة بك " ص ٩٩

يبدو للقارئ أن المروى له، يأخذ صورة المروى له غير المشخص، وهذا ظاهر من صيغة المضارع " يخضعنى، لا يعرف أننى أكتب بكل ذلك الألم "، واختفاء صيغة " القارئ " الملازمة له من قبل. لكنَّ الحوار الدائر بين شخصيتين إحداهما معروفة، وهى شخصية الساردة وأخرى تكاد تكون مجهولة، فهى أشبه بالشخصية المقتحمة للسرد، غير أن المدقق يلمح أن هذه الشخصية الأخرى (المجهولة بالنسبة لنا) تأخذ من صفات المروى له، وبذلك يتعدى المروى له، دوره من وسيط، إلى دور شخصية تتبادل المواقع بينها وبين الساردة، حيث تضطلع بالسرد، وأيضًا يُظْهر لها تعاطفًا بعد اندماجه معها فى الحكاية التى يرويها له. فتبدو العلاقة بينهما علاقة تعاطف ورثاء." يجب أن ترثى لها.. إنها مسكينة "، فنبرة التعاطف بادية فى قول المروى له إنها " مسكينة " بعد أن عَلِمَ ما يريده منها عن مجد، فكأنه يقول لها، أنِ العيش فى ظل هذا الرجل الذى لا يتوانى عن خداعها مرات كثيرة، ولهذا تستحق الرثاء، بل ويستحثها بأن تقوم به بنفسها. ويظهر التعاطف مرة ثانية، من خلال نبرة الأسى على قبولها الدخول فى حياة لا تعرف أن كل أنحائها ممتلئة بهذا الرجل.

***

وقد تسعى الساردة لاستثارة المروى له، وكذلك القارئ الحقيقى؛ لمتابعة السرد بشغف، انتظار ما ستحكيه عن علاقتها بمجد، حيث

الفجوات - الغائبة عن طبيعة هذه العلاقة كثيرة - بل أن الساردة توسِّع من هذه الثغرات، بدلاً من سدِّ فجواتها، فتبدأ فى إطلاع المروى له وكذلك القارئ الحقيقى، على خططها البوليسية: للإيقاع بهذا الرجل/ مجد، ونصب الشراك له من قبيل إشعاره بتفوقه الذكورى ورجولته، والتى أكدّها - من قبل - بإقامة علاقة مع صديقتها حسناء: " ليثبت لنفسه هذا التفوق، وذلك الضعف لها" ص ١٣.

فإظهار الضعف أمامه، وإشعاره بالتفوق الذكورى، يجعله " ينتعش كالطاووس الغبى ويجعلها فى حالة نشوى مما يفعل " ؛ لذا تُطلع المروى له بهذه الأشياء " وأنا أفعل له كل هذه الأشياء "، ومن ثمَّ تبدأ الساردة اللعب على شخصيته التى " فهمتها "، والتى تتلخص من وجهة نظرها فى " حبه أن يكون رجلاً مهيمنًا... وقويًا.. ومتفوقًا ذكوريًا.. وإشعار الآخرين بـ " الضعف ".

وبناءً على هذا الفهم العميق لشخصيته، تبدأ الساردة فى صُنع آلاعيبها؛ ليقع فى " مأزق السيقان الرفيعة دون أن يفطن، فيلملم كل تلك الحكايا، ويشرع فى إلقاء المواعظ وما ينبغى أن أفعله أو أتجنب حدوثه، لأن ذلك يضايقه " ص ١١٣ تُعلن هذه الألاعيب، والفخاخ التى تنصبها للزوج، للمروى له - وربما للقارئ الحقيقى - ليكون حكمًا بينهما/ هى/ ومجد، ويعرف بصفته الشخصية التى تُحكى له الحكاية مدى قدرتها على رد النصال إليه، وإصابته مثلما أصاب روحها و" فتنتها " من قبل.

ومن هذه الألاعيب " أُقبل شفتى مجد الساخنة، وأتشمم رائحة النوم والعشق،.. " فهو يُحبُّ الهيمنة والاستحواذ: فتكون له

(الزوجة) الهادئة، المطيعة " ومن جرّاء ذلك أنه " صدّق (أنها) امرأته المنشودة " ص ١١٣

وبعد كل هذه الألاعيب والشِراك، يسقط الزوج فيشعر بـ " الزهو "، مرة، وينتعش كالطاووس الغبى مرة ثانية، ويتمادى فى المرة الثالثة " يؤنب]ها كثيراً " ص ١١٣

***

وفى نص عبد الحكيم قاسم " قدر الغرف المقبضة " يظهر المروى له المشخص فى صيغة الضمير المخاطب (الذى يعود على شحص داخل النص هو " الابن")، فنرى الأم تتخذ موقع الراوى والابن موقع المروى عليه.وهذا ما يظهر فى هذا الاقتباس:" أمه تحكى أن الجد غضب على الأب فأبعده بزوجاته وعياله من الدار الكبيرة إلى هذه الدار" ص٤

ومرة ثانية عندما تحكى زوجة الأب عن دار أبيها، واختلافها عن الدور التى رأتها هنا فى القرية، تصبح زوجة الأب الراوية، والابن المروى له

" تحكى زوجة الأب عن دار أهلها فى القرية البعيدة. وأنها كالقصر مبيضة الحيطان مبلطة الأرض. وأن فيها ستائر وأرائك: وأن المصابيح الكبيرة معلقة من سقوف مطلية. وأن على الجدران صور.وأن ثمة شرفات بحرية حيث يحلو الجلوس فى العصارى للحديث والمسامرة" ص ١٩

٢- المروى له المشخًص من خارج القصة:

يوجد هذا النمط ضمن القصة، ولكن خارج القصة المحكية، إذ لا يقوم بوظيفة ما فى القصة نفسها، وقد يحمل اسماً معروفاً، كما هو

الحال فى (ألف ليلة وليلة)، فشهريار يمثل المروى له، ولكنه لا يشارك فى القصص الضمنية التى تشكل (الليالى)، وقد يشخص هذا النمط ضمير المخاطب الذى يتوجه الرواى عن طريقه إلى المروى له.

فى " قدر الغرف المقبضة "، يظهر المروى له المشخص، عن طريق ضمير المخاطب فى:" لكن المطرقتان المطرقتين الحديد على المصرعين كسرت واحدة منهما. برغم الصدأ ترى الأخرى على هيئة يد رشيقة تمسك بكرة صغيرة تطرق بها على سندان لطيف " ص ٦

ويظهر أيضًا بوضوح فى نص " بيضة النعامة " لرؤوف مسعد، فعندما يعود الراوى إلى مصر، ويسير فى الفجالة، حيث بيتهم القديم، يلاحظ التغيرات التى طرأت على المكان، بسبب سياسة السادات، وتحويل المكتبات إلى محلات بيع الأدوات الصحية، فيتوجه الراوى إلى المروى له ؛ ليلفت انتباهه لهذه التغيرات، وفى ذات الوقت حزنه المضمر لما حدث للمكان، كما يقدم له معلومات عن تاريخ المكان، والتى يجهلها المروى له، فيخاطبه قائلاً:

".. تحولت الكتب إلى محلات قبيحة كذا لبيع الأدوات الصحية، فقد كان حى الفجالة حى المكتبات والمقاهى والبارات اللطيفة منذ أيام اليهود والأجريج. بقية المكتبات امتلأت رفوفها بالكتب المدرسية، وبعضها تخصص فى ما يسمى بالكتب الإسلامية -هكذا أسموها..." ص ١٨٦-١٨٧

وعندما يتحدث الراوى عن تجربة السجن، باعتبارها تاريخًا شخصيًا، يضع فى اعتباره المروى له، حيث لا يعرف عن السجن، ولا عن طبيعة المسجونيين شيئًا، لأنه من الخارج، فالراوى حريص

على تقديم المعلومات التى يجهلها المروى له الخارج والموجود فى النص:

" فى السجن أنواع من المساجين. هناك ذلك النوع الذى يرضخ للسلطة، ونواهيها، فيتحرك داخل ميكانيزمها، وينهرس داخل دواليبها، هناك من يسخر من السلطة لكن من وراء ظهرها ويحول السجن إلى داخل مجاله. يتحرك داخل السجن كأنه فى بيته. يتاجر ويبيع ويعرّض ويفتن على المساجين الآخرين..." ص ٢٠٣

- ٢ -

ب) المروى له غير المشخص:

وهذه الصورة تطَّرد فى الأعمال السيريّة (٨٢)، ويشير الضمير المخاطب إلى حضوره داخل النص. فى نص " قدر الغرف المقبضة " لعبد الحكيم قاسم، نجد المروى له غير المشخّص، حاضراً منذ بداية النص، وفى بعض الأحيان يتماهى مع الراوى، ويتبادلان المواقع السردية، وكأن المروى له شخصية داخل النص.

فالسارد الغائب/ هو، الذى يسرد عن شخصية عبد العزيز، يوجِّه خطابه إلى المروى له، حيث يُعيد السارد كلمات والد عبد العزيز، له عن الدور، لما لها من أهمية ليس على مستوى الحدث المسرود فقط، وإنما لأهميتها على مجريات الأحداث، فكآبة الدور، وثقل ريحها، يلازمان الشخصية المسرود عنها (عبد العزيز)، طوال مراحل حياته؛ ابتداءً من طفولته، وانتهاءً برحلته إلى ألمانيا، هكذا تُصبح الكلمات التى أخبر بها السارد، المروى له " غير المشخّص "، تجعله يقف على صورة كاملة من أثر هذه الدور:-

" ما تزال كلمات أبيه تعاوده بين آنٍ وآن..
تعاوده هذه الكلمات فيذكر دارهم في القرية.. " ص٣

وبعد هذا يصطحب السارد، المروى له في وصف هذه الدار، ولماذا هي بهذه الكآبة والثقل على النفس، حيث " كان بابها الكبير يفتح ناحية الشرق، على الشارع الذى يدور بالناحية، وهو شارع نشط بالعابرين الغرباء، وعليه، فإن الباب إذا فتح فضّ ستر الباب، لذلك بقى في غالب الأمر مغلقاً، ليحبس خلفه في الباحة الصغيرة هواءً ثقيلاً... " ص ٣.

المعلومات التي يقدمها السارد عن الدار، وصفاتها، مجهولة بالنسبة للمروى له، كما أنها تبرير منطقى لكآبة الدور وثقل ريحها، وهذا ما يتضح من جملة مثل " وهذا الباب ولو فتح، ما خلى إلى وسط الدار نسمة عصرية " ص ٣، أو " وعليه فإن في هذه الأيام كان يرى... " وهى جمل يتوجه بها مباشرة إلى مروى له، فبناءً على حالة الدور، وطريقة بنائها التي لا تُساعد في دخول الهواء إليها، لذا تضطر الأم والأخوات، وزوجة الأب، وزوجة الأخ: نراهم - كما يقدم وصفهم - " دائخات من الحر.. تجلس مَنْ تجلس على عتبة أو تأوى إلى غرفة.. " ص٣.

في نص " دنيا زاد " لمى التلمسانى، نجد الساردة وهى تروى عن حالة الفقد التي شعرت بها بعد موت ابنتها " دنيا زاد "، فتسترجع لحظات اختيارها الاسم، بعد إفاقتها من المخدر، قالت لأمها " سأسميها دنيا زاد، فقالت: كما تشائين، ولم ترغب في هذا الاسم " ص ٩ فجملة " لم تكن ترغب في هذا الاسم" تخاطب بها

الساردة، مرويًّا له، توضح له رد الأم الفاتر، ويتكرر حضور المروى له فى النص، فأثناء سرد الزوج (٨٣)عن الوفاة، والتحضير للدفن

... سرده أ

... وفاة قد

... إجابة ،

... سى من

... لثغرات

الناقصة فى النص، فإذا كان المروى له غير حاضر بسؤاله، فإنه حاضر فى الإجابة الموجهة إليه شخصياً.

لا يأخذ حضور المروى له، صوراً موزّعة على النص من خلال إشارات بعينها، يوجهها السارد إليه - كما هو ملاحظ فى النصوص الأخرى - وإنما يصبح حضور المروى له - هنا - أساسيًّا، باعتباره جزءاً من النص، وعلى هذا الأساس يتم التعامل مع المروى له من قبل الساردة، فتلاحظ أن الساردة، في أثناء سعيها لترويض نفسها لتقبُّل فكرة الموت عبر تفتيت الموت على الآخرين، ففى فصل " جريدة الصباح " والتى تأخذ الساردة فيه الجريدة، وعلى الأخص صفحة الوفيات، مُعادلاً نفسيًّا لتقبُّل فكرة الموت، فتبدأ الفصل بمخاطبة المروى له عبر الضمير المخاطب/ أنت

" ليس من السهل أن يفاجئك وجه باسم، تعرفه ذات صباح مشمس فى صفحات الوفيات المجللة بالمربعات السوداء الكبيرة تقرأ الاسم بجوار النافذة، ويروح بصرك يفتش فى البنايات البعيدة عن ذكرى ما، عن صورة ما تشبه تلك الصورة الباسمة، تتحرك فيها

عضلات الوجه وتقول " كان هذا الوجه حيًا " منذ أيام قلائل صادفته في أحد الممرات، وتبادلتما التحية على عجل، وقلت: تليفون بيننا. وموعد لم يتم لأنك قتلت الفرصة ساعتها ونسيت.. " ليس من السهل أن يحدث هذا لي، بعدما فقدت " دنيازاد.. " ص ٢٥

تخلق الراوية/ الساردة/ الأنا، حالة من التواصل مع مَنْ تروى له، وكيف أنها تسعى أو تستعد لا لتتجاوز موت دنيا زاد. وبرغم علمها مسبقًا " ليس من السهل أن يحدث هذا لي " حتى تصل إلى مرحلة أن تُصورّ " ألا تذرف دموعًا للمناسبة ".

علامات المروى له:

١- شروحات الراوى:

قد يشعر الراوى في أثناء رويه أن المروى له يحتاج إلى شرح ما، فيتوقف الراوى ويستغرق في شرح تفصيلة ما أو عبارة، وبناءً على هذا الشرح يكتمل إدراك المروى له للموقف، أو الحدث أو المعلومة. وهذا ما يظهر في نص " بيضة النعامة "، فعندما يتحدث الراوى عن علاقته بنور، يذكر أنها ساعدته على اكتشاف الجسد، فيشعر الراوى أن المروى له لم يفهم ما يقصد، فيشرح معنى اكتشاف الجسد ".. لكن نور من ناحية أخرى ساعدتني على اكتشاف الجسد، جسدى وجسدها. كانت هي أول أنثى تتعامل مع جسدى ليس باعتباره فقط ماكينة لإفراز اللذة لكنه الجزء الآخر مني (إن تربيتي الكاليفانية المسيحية تجعل من الجسد الأداة الوحيدة المفسدة لعلاقة الإنسان بالرب، مجرد العلاقة الجنسية -حتى بين الأزواج- علاقة يحكمها الخطيئة" ص ١٧٩

٢- اللغة الشارحة:

قد يستخدم الراوى لفظة ما تخص مجتمعًا ما أو فئة ما من البشر، ويدرك أن المروى له الخاص به لا يعلم دلالتها نظراً لعدم انتمائه إلى المكان أو الجماعة، ويقوم الراوى تبعًا لإدراكه هذا بتفسير ما يجهله المروى له معلناً حضوره وجهله بما يتم سرده.

وه ... ى كانت

ترسل ... ها البيرة

والبيـ ... ما كانت

البيرة والبوظة (وهو ويسكى العربجية) تقدم فى مقاهي الفجالة " ص ١٨٧

وفى نص " قميص وردى فارغ " لنورا أمين، تُجمل الراوية شرح المفردات التى تعتقد جهل المروى له بها، خاصة أنها مفردات خاصة بفن السينما (راجع شرح المفردات والمصطلحات ص ٩٣-٩٤).

٣- التعليق:

فى أحيان كثيرة يلجأ الراوى إلى التعليق على حدث أو موقف أو عنصر سردى ما، وقد يعلن هذا التعليق تدخل الراوى فى السرد، بخاصة إذا كان يتبنى ضمير الغائب فى سرده، كما يعلن عدم حياد هذا الراوى، فإنه أيضاً يقدم علامات على وجود المروى له.

ومن هذا فى " قدر الغرف المقبضة ":

" ويكون الطرق على الأبواب هو العمل اليومى لسكان الغرف الذين يبلغون خمسة، يتأمل عبد العزيز قامات الرفاق إزاء الأَبواب الصلدة الخرساء، يمتلئ قلبه حبًا لهم. بماذا يمتاذون عن بقية

البشر، ربما بأنهم أكثر حزنًا، فهم لا يريدون ترويض أنفسهم على معايشة المأساة ولا بأن يشاركوا فى صنعها وهم أيضًا لايعرفون المخرج منها. أنهم أبطال تراجيديا فاجعة وربما سيظلون يخبطون بأيديهم على الأبواب هكذا حتى يسقطوا خلفها هالكين " ص ٩١

٤- الوصف:

فى الوقت الذى يشير فيه الوصف إلى الراوى الذى يتولى عملية الوصف من منظوره، فهذا الوصف يستدعى المروى له، سواء كان الوصف لمكان أو لمظهر شخصية من الشخصيات، أو لحدث أو لحركة وبذلك يهدف الراوى من الوصف إلى تجهيز الفضاء الروائى، ووضع العناصر الروائية فى أماكنها.

فى " قدر الغرف المقبضة ":

" فى الغرفة سريران وطاولة للكتابة وكرسى، فى الجانب الآخر منضدة واطئة حولها كرسيان كبيران ثم دولاب ذو مرآة كبيرة، قطع سجاجيد تحت طاولة الكتابة وكراسى الجلوس وبين السريرين وأمام الدولاب، ما عدا ذلك طلاء خشب الأرضية ناحل. كذلك فإن الأثاث قديم ورث، لكنه نظيف معنى به وعليه لمحة من الأصالة والغرابة، إن جو الغرفة مدهش. يعمق الإحساس به لوحات الجدران التى تصور كنائس قوطية قديمة، وذلك الملاك الطائر الذى ينفتح فى شفير عند رأس السريرين " [ص ٦٠

من خلال الوصف الذى يقدمه الراوى للغرفة، يضع المروى له فى بؤرة المكان الموصوف، وبذلك يستطيع أن يرسم المشهد ويتخيله، ويشعر بنفس الإحساس الذى شعر به الراوى حيث الراوى يضفى

ذاتيته على المشهد الموصوف (لاحظ الأثاث قديم ورث، نظيف، خشب الأرضية ناحل، لمحة من الأصالة والغرابة).

ومن الوصف أيضًا ما نراه" فى بيضة النعامة " حيث يقدم الراوى وصف القطار الذى كان وسيلة الانتقال إلى السودان

" قطارى الأول كام من وادى مدنى إلى الخرطوم ومنها إلى الشلال بالقطار أيضًا فى رحلة تستغرق يومين أو ثلاثة حسب حالة القطار وحالة القضبان وحالة الأمطار (أحيانًا كان الخط ينقطع نتيجة لسقوط أمطار الخريف الغزيرة التى تزيح القضبان الحديدية من مكانها فترسل الحكومة من يصلحها، بينما ينتظر الركاب أيامًا فى القطار يقتصدون فى تناول طعامهم وماءهم القليل حتى تهرع القرى والنجوع المجاورة إلى نجدتهم بالزاد والزواد..أما إذا توقفوا فى صحراء العطمور الشاسعة التى يقطعها القطار فى الظروف الطبيعية فى حوالى يوم كامل. حينئذ يكون حالهم حال " ص ٨٣

وصف الراوى لحال القطار والمعانة التى يعانيها المسافرون، هى وصف إلى المروى له ليحدث نوعًا من التعاطف والمشاركة المعنوية، وفى ذات الوقت يقوم بالتعليق ليشرح للمروى له ظروف الرحلة، ومصاعبها المفاجئة، والحال التى يكون عليها المسافرون.

***

وقد يختلط على البعض استخدام صيغة الضمير المخاطب /أنت(٨٤) فى السرد، على اعتبار أنها تشير إلى (مروى له) ذى علامات واضحة داخل النص، وهذا ما نراه فى نص " الحب فى المنفى" حيث استخدام الراوى ضمير المخاطب/ أنت، الذى يأتى هنا

باعتباره نوعاً من أساليب الالتفات، حيث انفصال الراوى الأنا عن السرد، ومخاطبتها بالأنت، وذلك للوقوف على رؤية حقيقية للذات دون مراوغة، أو اندماج،لا يسمح بمسائلتها.

فالراوى الأنا بعد حواره مع إبراهيم عن خلافه مع رئيسه فى العمل، ورفضه مهادنته يذهب ليتعلم لكنه يفشل، ويحاول أن يقرأ لكنه أيضاً يفشل، فيخاطب ذاته وكأنها شخصية أخرى أو مروى له (كما يظن) فيقول:

".. إذن ما رأيك فى الشعر. جربته فى مثل تلك الليالى.. استرجع كل أبيات الشعر التى أحفظها إلى أن يغلبنى النوم. نبدأ بالشعر الجاهلى، بطرفة بن العبد.........

نعم بالضبط أيها الأستاذ البعير المبعد ! هذا هو أنت وتحاملتك العشيرة مع أنك لم تذهب إلى الحوانيت ولا إلى حلقة النوم ! ولكن ربما لأنك لم تذهب إلى الحوانيت ولا إلى الحلقة. هكذا لن تصل إلى شىء...... (إلى آخر المقتطف) " ص٦٩-٧٠

ضمير المخاطب /أنت لا يشير إلى مروى له (مشخص أو غير مشخص)، وإنما يشير إلى انفصال الراوى الأنا على الأنت، على البرغم أن جيرالد بيرنس اعتبر السرد بضمير المخاطب يكون فيه المروى له هو البطل فى القصة التى يرويها أو ترويها.

هكذا استطاع المروى له داخل رواية السيرة الذاتية، أن يتجاوز الوظائف التى ذكرها " جيرالد برنس " للمروى له، إلى وظائف أخرى، ظهرت أو تمثلت فى رواية السيرة الذاتية، ومن هذه الوظائف، المروى له الشخصية، أى أن يقوم بدور شخصية داخل

النص، من خلال الحوارات التى يقيمها المروى له مع الشخصية الرئيسية أو مع الراوى.. ومن هذه الوظائف ـ أيضًا ـ أن يقوم المروى له بدور الحكم، بين الشخصيات داخل النص.. دون أن ينحاز إلى شخصية دون الأخرى.

خامسًا:– الزمن فى رواية السيرة الذاتية:

تُعدُّ مقولة الزمن، واحدة من أهم المقولات الثلاث، فى دراسة السرد، فأى تحليل سردى مُطالب" بالوصول إلى تقديم وصف بنيوى للإيهام الزمنى ".(٨٥) كما تستدعى الرواية، من حيث هى نوع أدبى الاحتفاء ببعد الزمن، حيث الرواية " فن زمنى " (٨٦) ويؤكد معظم النقاد (٨٧)على اختلاف زمن القصة (الحكاية) عن زمن الخطاب، حيث أن زمن الخطاب هو زمن حاضر، أما زمن القصة (الحكاية)، فهو زمن (ماضى).

ومع تمييز جيرار جينيت بين زمان القصة وزمان الخطاب، إلى ثلاثة أنواع من العلاقات هى" علاقات الترتيب والديمومة، والتواتر " أو ما أطلق عليه المفارقات الزمنية. لكنَّ هناك طرقًا متعددة يأخذها الزمن (زمن القصة، وزمن الخطاب) داخل الخطاب السردى، فالنص الواقعى يحاول أن يقيم توازنًا بين تعاقب الأحداث، وتعاقب التجسيد اللغوى... وحينما يلجأ إلى التشويق بأن يترك شيئًا مُعلقًا، أو يلجأ إلى ذكريات الشخصيات فإنه لا يغفل أبدًا المؤشرات الزمانية التى تُعين القارئ على أن يبنى فى ذهنه التسلسل الزمنى " (٨٨)

يعمد الروائى ـ فى النصّ التخيلى ـ فى بناء نصه على تأكيد طبيعة الزمن، فعندما يشرع فى الكتابة، يكون كل شىء قد انقضى.

لكنَّ هذا الماضى يُمثِّل الحاضر، أو كما تقول - سيزا قاسم - فإن " الماضى الروائى (استخدام الفعل الماضى فى النص) له حقيقة الحضور " (٨٩) وهذا ما يتجسّد فعليًّا عندما يختار الروائى نقطة انطلاق يبدأ منها، فإنه يختار نقطة زمنية تُحدّد حاضره، وتضع بقية الأحداث على خط الزمن من ماضٍ ومستقبل، ثم يتأرجح الزمن بين الحاضر والماضى والمستقبل. أما ترتيب الأحداث داخل النص، فيخضع - كما يقول توماشفسكى - لقوانين جمالية، حيث الأحداث فى الرواية، يتم ترتيبها وفق التسلسل المنظم الذى قُدِّمت به الأحداث فى العمل الأدبى " (٩٠). وقد يكون الأمر، قريبًا من هذا فى " رواية السيرة الذاتية "، حيث يخضع ترتيب الحكاية إلى مبدأ السببيّة (أى أن تراعى نظامًا زمنيًّا معينًا)، وأحيانًا، دون اعتبار زمنى (أى فى شكل تتابع لا يراعى أية سببية).

-١-

فى معظم روايات السيرة الذاتية، يُلاحظ أن الزمن يسير وفق نسق/ خط تتابعى/ تسلسلى" كرونولوجيًّا " (٩١) حسب مصطلح باختين. حيث السارد يبدأ سرده لحكايته، بترتيب وقوعها فى الواقع، وإن كان هذا لا يمنع التداخلات الزمنية، بين الماضى والحاضر والمستقبل، غير أن هذا التداخل لا يمنع استمرار التسلسل الزمنى - الذى رسخ فى عقل القارئ أو المروى له - وهذا ما نلاحظه فى أعمال(قدر الغرف المقبضة، لعبد الحكيم قاسم - دنيازاد، لمىّ التلمسانى - أطياف، لرضوى عاشور- تلك الرائحة، لصنع الله إبراهيم - وبيضة النعامة، لرؤوف مسعد).

فى نص عبد الحكيم قاسم " قدر الغرف المقبضة "، يبدأ السارد، منذ نقطة الانطلاق، التى يبدأ به نصه/ سيرة (عبد العزيز) منذ البداية، فالزمن يرتد إلى طفولة " عبد العزيز "، وضيقه بكآبة الدور وثقلها، وتنقلاته مع الأسرة من دار إلى أخرى، ومع تنامى السرد، وتقدمه، يأخذ الزمن خطًا تصاعديًا إلى الأمام، متتبعًا مسار/ مسيرة عبد العزيز، عبر مراحلها المختلفة، المراهقة، والدراسة، والشباب وتنقلاته بين الإسكندرية، والقاهرة، مرورًا بمرحلة " السجن "، وتنقلاته عبر سجون مصر المختلفة بدءًا من سجن القناطر، وانتهاءً بسجن بورسعيد، ثم الإفراج عنه، وأخيرًا رحلته إلى ألمانيا...

هكذا من خلال التتابع/ أو التسلسل الزمنى للأحداث (حسب ترتيبها فى الواقع)، يستطيع القارئ، بعد انتهاء النص، ومن خلال الإلمام بالمراحل الزمنية/ الحياتية المختلفة، أن يقف على سيرة شبه متكاملة للمسرود عنه (عبد العزيز)، عبر مسيرته الزمنية المتنوعة، والحافلة بالأحداث المهمة التى شكلت حياته. ومع أن التتابع الزمنى للأحداث، وترتيبها وفق حدوثها فى الواقع، هو المهيمن على النص، فإن هناك خروقًا لهذا التتابع، تظهر فى السرد الاستباقى، حيث، السارد، يسرد عن زمن متأخر كثيرًا عما يدور حوله مجال الحكى، وهذا ما يظهر، عندما يعود السارد من ألمانيا فى رحلة قصيرة، ويزور بيت خاله ويشاهد الشوارع وما بها من قذارة، على البرغم أن الزمن مازال زمن الطفل فى القرية راجع ص٤٠

***

وفى " دنيا زاد " لمىّ التلمسانى، تستعيد الساردة تجربة حياتية،

ذات زمن مُحدّد، يبدأ من لحظة الولادة/ الوفاة للطفلة " دنيا زاد "، مروراً بسعى الساردة لتجاوز الفقد، وانتهاءً بالتفكير فى " إنتاج

... الذهاب

... ، الفترة

... ١٩٩ ثم

... (الفقد)

... (٩٢)

وينتهى فى أكتوبر من نفس العام.كما أنّ الزمن المستعاد (زمن الحكاية) لا يبعد عن (زمن الخطاب). فهما متزامنان. غير أن هذا لم يمنع بعض التداخلات الزمنية، التى لا تبعد عن الزمن المستعاد، بل تدور فى محيطه، مثل (شراء الملابس للطفلة، وزيارة الطبيب والكشف بالسونار لمتابعة الحمل، ومعرفة نوع الجنين، واختيار الاسم، وأخيراً البيت القديم المرتبط بذكرى الفقد للأشياء المهمة، وتوازيه مع فقد " دنيازاد ")، وقد تأتى هذه الاسترجاعات من قبل الساردة لا لتوقف السرد المتصاعد أفقياً، وإنما لتسد ثغرات مجهولة - فى النص - بالنسبة لجمهور القراء..

***

وفى نص " أطياف " لرضوى عاشور "، تقيم الساردة بناء نصها على شخصيتين متوازيتين: هما شخصية (شجر عبد الفتاح) وشخصية (رضوى عاشور). ويلتزم البناء السردى للأحداث الخاصة بالشخصيتين، بخط زمنى واحد هو التتابع أو التسلسل الزمنى المتصاعد، الذى يبدأ من نقطة البداية (الميلاد) لكليهما، والمحدّدة

بزمن مرجعي " ٢٦ مايو ١٩٤٦ " ص ٦٧ / ص ٧٩ بالنسبة لشجر، ثم الطفولة في نفس البيت، والمدرسة (درست فيها من أكتوبر ١٩٥١ حتى يونيه ١٩٦٠) ص ٤٥. ودخولها الجامعة في منتصف عام (١٩٦٣)، بعد وفاة جدها بخمس سنوات (توفي في يناير ١٩٥٨) ص ١٢٧ وحصول شجر على درجة الدكتوراه في التاريخ عام (١٩٧١) ص ٨١، وتدريسها في كلية الآداب جامعة عين شمس وانتهاءً بمرحلة الشيخوخة لكلتيهما.. مروراً بأحداث مهمة ذات إطار مرجعي مثل " مظاهرات كوبري عباس (١٩٤٦)، ومذبحة دير ياسين (١٩٧٧)، ورحلة شتات زوجها (مريد البرغوثي) ودخوله مصر في (١٩٩٣) بناءً على دعوة موجهة إليه من الهيئة العامة لقصور الثقافة للمشاركة في مهرجان الشعر العربي " ص ١٦٧

التتابع الزمني، والإطار المرجعي الزمني للأحداث، لا يقتصر على الشخصيتين المحوريتين (شجر ورضوى) وإنما نجد هذا أيضاً في المذكرات الخاصة بجد شجر " عبد الغفار " والتي تحتل الفصل الثامن، فتأخذ هذه المذكرات مساراً زمنيًا أفقيًا، يبدأ من الميلاد عام ١٨٩٧ في قرية " زربية الأشراف " مروراً بطفولته، ونبذة عن حياته الدراسية، ومرضه وحياته العملية، ثم ذكرياته مع أم كلثوم(١٩١٧) وثورة ١٩١٩، وحواديته عن الملك فاروق. قد تكون هناك بعض التداخلات بين زمن شجر، وزمن رضوى، لكنَّ هذا لا يمنع أن الزمن - في مجمله - يسير تصاعديًا.

وفي " تلك الرائحة "، لصنع الله إبراهيم، يتزامن السرد مع لحظة الخروج من السجن، بعد قضاء السارد خمس سنوات فيه، يبدأ

السرد زمنه منذ لحظة محددة، هى لحظة الخروج، ويكاد يكون زمناً حاضراً، حيث الفعل المضارع هو المسيطر (يتطلع/ إذن ستذهب/ يريد/ أن ينزع...) فالسارد لا يستعيد أحداثًا من زمن مغاير/ زمن الماضى، وإنما يُسجّل أحداثًا متزامنة مع لحظة الخروج، والتقييد فى البيت (لموعد العسكرى) ويستغرق الزمن فترة محددة (تسعة أيام) هى ال

التسعة، والتى ة للبيت، انتظ ع أزمنة ماضية/ زمن السجن (صديقه)، أو قبل السجن (نجوى وعلاقتها بالسارد). ومع هذا فالغالب هو الزمن المتزامن والمتصاعد أفقياً من لحظة الخروج حتى قضاء تسعة أيام فى الغرفة.

***

وفى " دارية " لسحر الموجى. يأخذ الزمن خطًا زمنيًّا أفقيًّا تصاعدياً، حيث الأحداث تتسلسل وتتابع، برغم أن الساردة، لا تبدأ من لحظة زمنية بعيدة فى حياتها، وإنما تبدأ من لحظة تتوسط مسار حياتها، لحظة خلافاتها مع زوجها " سيف ". وتطوَّر الخلاف وصولاً إلى الطلاق، ثم الهروب إلى ألمانيا، وعلاقتها بالفنان التشكيلى المصرى " أحمد نور الدين "، حتى فشل العلاقة ورجوعها، وقد خسرت الزوج والأبناء وأيضاً الحبيب الذى توّهمت أنه البديل، الذى يُعوِّضها خسائرها...

***

وفى " بيضة النعامة "، لرؤوف مسعد، يسير الزمن تصاعدياً، بل يعمد السارد على تأطير الأحداث بأزمنة مرجعية، فيبدأ السرد من "

منتصف الأربعينيات " وينتهى بالتسعينيات حيث المدّ الدينى، وانتشار موجة التدين الشكلى (التى بدأت فى عصر السادات)، بعد عودة السارد من رحلاته فى الخارج ثم رحلته إلى الأقصر والسودان مع صديقتيه الهولنديتين. بين هذين الزمنين، تتوزّع/ أو تتفتت حياة السارد، بدءاً من طفولته فى بورتسودان، حيث كان والده قسًّا، ثم انتقاله مع الأسرة إلى وادى مدنى، وبعدها الأقصر، حيث عمل الأب فى إحدى كنائسها واستمرار بقائهم فى مصر مع الأسرة، ودراسته فى مدارس أسيوط، ثم دراسته فى كلية الآداب وعمله بالصحافة، وسجنه، ثم سفره إلى الخارج بغداد، ألمانيا/ روسيا.. ثم العودة مرة ثانية إلى مصر هكذا يقدم النص سيرة الساردة التى تبدأ بزمن مرجعى (مارس ١٩٣٧) (لحظة الميلاد)، إلى عودته إلى مصر عام (١٩٩٣).. مع صديقتيه، وسط سطوة الجماعات الأصولية. كما ترصد هذه المسيرة، التغيرات التى حدثت فى مصر وأيضًا السودان.. وخلافاته مع الكنيسة، التى يرى أنها تقف فى " منتصف الطريق تراقب من أين ستأتى العاصفة " ص ٢٧٣

-٢-

ومع غلبة الزمن التتابعى/ الكرونولوجى، فى رواية السيرة الذاتية، فإن هناك مساراً آخر للزمن، هو الزمن المقطّع (حيث يتداخل الحاضر مع الماضى، والحاضر مع المستقبل)، فالزمن فى هذه الحالة لا يسير فى خط تتابعى/ تسلسلى، وإنما يتوقف هنا، عبر الاسترجاعات، التى تأخذ حيزاً فضائيًّا فى النص، فيأتى ترتيب الأحداث فى (الخطاب) مغايراً لترتيبها فى الزمن الواقعى (زمن

الحكاية). وهذا راجعٌ فى الأساس، إلي أن كاتب رواية السيرة الذاتية، يُعطى للدفق المتوالى للذكريات، أولوية على مراعاة النظام التتابعى للأحداث، أو بتعبير " توماشفكسى " دون " مراعاة لمبدأ السببية ".

وهذه الصورة نراها فى (حملة تفتيش... أوراق شخصية، للطيفة الزيات ـ السيقان الرفيعة للكذب، لعفاف السيد ـ قميص وردى فارغ، لنورا أمين ـ الخباء، لميرال الطحاوى- والحب فى المنفى، لبهاء طاهر).

***

فى نصّ " حملة تفتيش... أوراق شخصية "، للطيفة الزيات، نجد أن الساردة لا تستعيد مسيرتها كاملة، وإنما تعتمد على مبدأى الاختيار والانتقاء، للأحداث التى أسهمت بشكلٍ كبير وفعَّال فى تشكيل الذات، وتحويلها من الأنا إلى النحن الجمعى، حتى تصل الذات فى النهاية إلى كينونتها الحقيقية، ووجودها متدثّرة بعباءة الوصل الجماهيرى. أما الترتيب الزمنىّ الذى تفرضه المادة الذاتية، فغير معتد به.

فالساردة، وهى فى الشيخوخة، تستعيد ماضيها، فتعتمد فى الأساس على الصراع بين الذات، وبين ما أثر عليها، حيث صراع ذاتها بين الإقدام على الحياة، أو الانطواء، بين الاندماج مع الجماعة أو التمحور فى الذات، بين التجارب الشخصية، والعمل السياسىّ، لذا تعتمد على أزمنة ذات إطار مرجعى، على المستويين الشخصى، والجمعى. فتبدأ سيرتها من لحظة زمنية فارقة فى حياتها، لحظة مرض

أخيها " عبد الفتاح " عام ١٩٧٣، ثم وفاته فى نفس العام، الذى هو عام تحقق فيه النصر، فإذا كانت مُنيت على المستوى الشخصى بوفاة أخيها، فإنها على المستوى الجمعى فرحت مع جموع الشعب بنصر أكتوبر ١٩٧٣، الذى غسل هزيمة ١٩٦٧وعارها.

وقد يعود الزمن المرجعى تحديداً إلى (عام ١٩٢٣) حيث ميلاد الطفلة في دمياط، وقد يتجاوز هذا الزمن بمراحل حيث تحكى عن طفولة الأب عبر حكايات الجدة راجع ص ١٩/ ٣٠، وحكيها/ زمن الأب وطفولته يقطع زمن الطفلة.. الذى يقطعهما زمن تجربة الزواج الأولى، ثم الطلاق.

يسرى مبدأ الانتقاء والاختيار، للأحداث المهمة داخل النص، فنرى أزمنة ترتبط بأحداث ذات أهمية على المستويين الشخصى والجمعى، فأثناء تجربة السجن الثانية، ضمن ١٥٠٠ من معارضى كامب ديفيد تطل علينا تجربة زواجها الثانية ثم طلاقها، وما أحدثته هذه الزيجة من أثر سلبى على ذاتها.

فتأخذ من السجن مرآة لاكتشاف ذاتها، والوقوف على مناطق الضعف التى تحولت فيها من استبعاد له، لاستعباد له، بعد أن لعب على مواطن أنوثتها " كان أول رجل يوقظ الأنثى فىّ " ص ٨٥.

المسار العام للزمن، لا يأخذ مساراً خطيًا/ تصاعديًا، بل على العكس تتداخل الأحداث فتبدأ سيرتها بزمن مرجعى إطاره مايو ١٩٧٣. ثم يرتد الزمن إلى الخلف حيث طفولة الساردة فى دمياط ثم ينقطع الخيط السردى/ الزمنى، لتتحدث عن فترة لاحقة للطفولة وهى فترة زواجها الأول. ص ٣٠ ثم ينقطع السرد مرة أخرى، ليرتد

إلى زمن أبعد - حتى - من زمن طفولة الساردة، هو طفولة الآب وتجارته فى دمياط، والتى تأتى عبر وعى وسيط وعى (حكايات الجدة للحفيدة). ثم يستدعى الحدث سجنها الأول، ومطاردتها هى وزوجها، والقبض عليهما فى بيت خشبى بسيدى بشر، وسجنهما سبع سنوات ص ٣٩. ثم ترتد إلى طفولتها، مرة ثانية، فتسرد عن انتقالاتها مع الأسرة من أسيوط إلى دمياط مرة أخرى، بعد مرض الأب ثم وفاته ودفنه فى دمياط. وفى دمياط يستعيد الزمن مساره التصاعدى، فتتحدث عن دخولها الروضة فى دمياط ص ٤٢ ودراستها فى المنصورة، وموقف مدرسيها منها، ثم انتقالها إلى القاهرة لاستكمال الدراسة..

وبينما الزمن فى امتداده التصاعدى، ينقطع السرد. حيث إجراءات الطلاق الأول عام ١٩٦٠ ص ٦٧ وسعى أخيها وزوجها، لحثها على مراجعة نفسها، وتأخذ هذه الفاصلة، مساحة سردية ليست قليلة، تمتد من صفحات ٦٧ إلى ٧٨، حتى تصل إلى هزيمة يونيه ١٩٦٧ وأثرها على المستويين الشخصى والجمعى.

أما الحدث الثالث المهم الذى شكّل حياتها، وأعاد إليها رؤيتها للحقيقة وذاتها، فهو سجنها الثانى مع ١٥٠٠ من معارضى كامب ديفيد.. وفى السجن تتداخل أزمنة كثيرة، مثل زمن سجنها الأول، وسجن أخيها عبد الفتاح، وطلاقها الثانى.. فى كل هذا السرد، لا يُراعى الترتيب الزمنى للأحداث، وإنما تعمد إلى التداخلات، التى تكسر خطية الزمن، وتصاعده. كما أن الاعتماد على مبدأى الانتقاء والاختيار، جعلاها تغفل جوانب كثيرة من حياتها.

في نص " السيقان الرفيعة للكذب "، لعفاف السيد، تستعيد الكاتبة تجربة في حياتها تحصرها بين زمنين مرجعيين، زمن بدء العلاقة كما تسجله " الثامن من أكتوبر ١٩٩٦ "، وزمن انتهاء العلاقة/ الطلاق " العاشر من يونيو ١٩٩٧ " . وزمن النص من ٢٤ أبريل ١٩٩٧، حتى ٣٠ يونيو ١٩٩٧. الزمن المستعاد، هو محصور ما بين انتهاء العلاقة، وبدايتها، فتبدأ الساردة الحكاية من نهايتها، فلحظة النهاية، تبدِو وكأنها لحظة امتلاك ذاتها، ففي النهاية استعادة للذات التي تفتتت عبر براثن السيقان، ونصال الكذب.. ومع لحظة الحزن والتي تدّعي - مراوغة - أنها لحظة فرح " سأكتبك وأنا أضحك " ص ٩، لكنها تبدو مدركة وواعية لما تفعل.

وهذا واضح في حرصها على تسجيل التواريخ/ الزمن المرجعي، كمحاولة لتثبيت بعض اللحظات - التي تراها مهمة - مثل " اليوم هو الجمعة، الخامس والعشرون من أبريل، والساعة بالضبط الحادية عشرة ونصف - أرأيت أني دقيقة جداً في تحديد التواريخ " ص ١٠. أو مثل " اليوم هو الأحد، الأول من يونيه، لم أرك بالأمس " ص ٦٩.

القدرة على تحديد الزمن، يُكسب الرواية مصداقية وسلطة في الحكي، لكنَّ القدرة على التحديد، تتحول إلى فوضى، والتأرجح بين التحديد الدقيق، والفوضى، يعكس تأرجح الذات بين الثبات والتشظي. فتبدأ حكايتها منذ نهايتها - لحظة الطلاق - فيستشعر القارئ أن الساردة سوف ترتد بالزمن للخلف (حيث بدء العلاقة)، وهذا هو المنطقي، لكن يأخذ الزمن يتأرجح بين لحظة بدء العلاقة ولحظة الطلاق، فنراه مرة يسير الخط الزمني في تراجع، لكن فجأة

يتوقف عند لحظة الطلاق، لتبدأ فى معاتبته، ثم تعيد أحداثًا مرت بها أثناء الزواج، دون أن تنسى أنها مطلقة، ثم مراجعة ذاتها وكيف فعلت هذه الأشياء.. " أن أطلبك لأسمع صوتك وأعلق الهاتف دون رد.. " ومرة أخرى ترتد بالحكاية إلى لحظة البداية، لحظة التعارف، "حين جلس أمامها عن طريق أحد الأصدقاء " ص ١٧ وتكرار اللقاءات، وحكايته عن سبب طلاقه لزوجته، ثم حدوث الزواج.. ومع كل هذا توقف السرد لتعيد للقارئ الحكاية، التى تتأخذه حكمًا بينهما.

***

فى " الخباء " لميرال الطحاوى، يتحرك الزمن حُرًا طليقًا، إلى الأمام تارة، وإلى الوراء تارة أخرى، منذ أول مشهد، حيث ينفتح السرد على فتح الذاكرة، ما يعنى، أن الساردة فى الزمن الحاضر، وسوف تسترجع الحدث من الزمن الماضى فتقول " كلما أغمضت عينى وجدتهم، كُلّما أسلمت خصلات شعرى لسردوب بيدها الحانية تحركوا أمام مقلتى بهدوء... " ص ٩

ويرتد الزمن حيث طفولة فاطمة، وبتر ساقها، ومحاولاتها المتكررة للهروب. وقد يتداخل أيضًا الزمن المستقبلى، فعندما، تدخل الجدة حاكمة السرد، فترصد الساردة حركتها المتكررة، وما سوف تفعله مستقبليًا، فتسرد عن فوز وريحانة بعد أن أخذا الأثواب والمفارش، يأتى الزمن فى المستقبل " غداً ستبدأن فى القصّ، والتطريز... تركن صافية حصتها بلا خياطة (...) وستبدو أكثر حزنًا، واستسلامًا، وسوف تبدأ فى البرطمة إذ أوت لفراشها " ص ١٧

ومن تداخلات الزمن أنه يرتد إلى الماضى، فعندما يأتى السرد عن " مسلم " فى بداية النص وقد جاء فى إطار أسرى مكتمل (هو [illegible] لى زمن [illegible] ة، وقبل

[illegible] من بين [illegible] الحب لبريجيت، وهو الاعتراف السابق لمعرفتهما والتى أتت تالية فى الحدث. بعد لقائهما فى المؤتمر، وفي أثناء ذهابه إلى المؤتمر، يرتد الزمن إلى الوراء، حيث اعتذار رئيسه عن عدم نشره رسائله، ثم يعود الزمن إلى اللحظة الحاضرة، حيث سيره بالسيارة فى الغابة، والتى تستدعى حدثًا مشابهًا فى الماضى (أول رحلة مع منار إلى بلغاريا)، ثم يعود إلى الزمن الحاضر، ليرتد الزمن مرة آخرى حيث بداية تعارفه بمنار (زوجته السابقة) وتنامى علاقتهما حتى زواجهما، وبعد ذلك يعود الزمن إلى مساره التصاعدى إلى الأمام، حيث وقائع المؤتمر (وقد يتخلل هذا ارتداداً للماضى عن طريق استرجاعات بيدرو إيبانيز)، وبعدها يلتقى بصديقه إبراهيم ويرتد الزمن مرة أخرى، لبداية تعارفهما، وخلافاتهما، و (هى تأخذ شكل مونولوج موجه إلى القارئ أو المروى له)، وفى أثناء حديثه مع إبراهيم فى الزمن الحاضر، يتذكر خلافاته مع منار، ويعرض لطبيعة التغيرات السياسية فى مصر إبان فترتى عبد الناصر والسادات هكذا يأخذ الزمن مسار التقطيع بين الإقدام والارتداد إلى الخلف...

وقد يرتبط بهذا الزمن زمن مرجعى هو زمن مذابح صبرا وشاتيلا عام ١٩٨٢... وهو ما يعطى للحكاية مصداقية.وارتداد الأزمنة يرجع إلى مواطن مختلفة، فبيدرو ايبانيز يرتد بالزمن إلى (شيلى)، وبريجيت ترتد بالزمن إلى (النمسا) والصحفى ويوسف يرتدان بالزمن إلى (مصر).

هوامش الفصل الثانى

(١) حسن بحراوى: " بنية الشكل الروائى: الفضاء، الزمن، الشخصية "، المركز
الذ

(٢) ز

(٣) ج ... هيم، وزارة
الث

(٤) د.عبد العالى بو طيب: مستويات دراسة النص الروائى: مقاربة نظرية "، مطبعة الأمنية، الرباط، ط أولى ١٩٩٩ ص ٤٥

(٥) ألان روب جرييه: " نحو رواية جديدة "، ت. مصطفى إبراهيم مصطفى، دراسات فى الآداب الأجنبية، دار المعارف، مصر، ص ٦٤

(٦) إحسان عباس: " فن السيرة " ص ص: ٥٣ ـ ٥٤

(٧) د. أحمد صبرة: " جوانب من شعرية الرواية..."، مرجع سابق، ص ٥١.

(٨) إبراهيم فتحى: " الخطاب الروائى و......."، مرجع سابق، ص ٧٥.

(٩) المسافة السردية: عندما تختفى المسافة السردية بين الراوى والشخصية، يكون التطابق أو التماثل بينهما، حيث لا مسافة فاصلة بين وعى الراوى ووعى الشخصية المراقبة. راجع فى هذا " واين بوث ": المسافة ووجهة النظر ضمن كتاب " نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير " مجموعة مؤلفين. ترجمة: ناجى مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمى والجامعى (المغرب) ط١، ١٩٨٩، ص ٥٤ وكذلك شحات محمد: فى طرائق السرد مرجع سابق، ص ٦٧ وما بعدها. وقد أشار د/ صلاح فضل: أن هناك باحثين ذكروا أن أفلاطون كان أول من أشار إليها فى جمهوريته عندما حدد طريقين للقص الصافى أو الخالص ".. راجع: صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص (ص ٣٩٢)، لونجمان، القاهرة، ط أولى. ١٩٩٧.

(١٠) فيليب لوجون: " السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبى... " مرجع سابق، ص ٢٤.

(١١) جليلة طريطر: " رجع الأصداء فى تحليل ونقد " أصداء السيرة الذاتية " لنجيب محفوظ،مرجع سابق، ص ص ٨٨، ٨٩.

(١٢) وهناك مَنْ استخدم ضمير الغائب/ هو مثل " الأيام " لطه حسين، والعجيب أن بعض النقاد أخرجها من نوعية السيرة الذاتية ومن هؤلاء شويسكى.. وذلك راجع إلى أن استخدام مثل هذه الآلية الأدبية يدعو إلى التباعد ليس فقط بين الراوى والأحداث ولكن بين القارئ وعملية السرد نفسها. راجع فدوى مالطى دوجلاس " العمى والسيرة " ص ١١٤، ١٢٤.

(١٣) جيرارجينت: " خطاب الحكاية: بحث فى المنهج، ت محمد معتصم وآخرون،مرجع سابق، ص ٢٥٤ وما بعدها، ويطلقه على الحكى الذى يكون فيه السارد هو البطل فى حكيه ص ٢٥٨.

(١٤) عبد الملك مرتاض: " فى نظرية الرواية، بحث فى تقنيات السرد "، مرجع سابق، ص ١٨٤.

(١٥) فيليب لوجون: " السيرة الذاتية... " مرجع سابق، ص ٣٠.

(١٦) عبد الملك مرتاض: " فى نظرية الرواية... "، مرجع سابق، ص ١٨٤.

(١٧) ميشال بوتور: " بحوث فى الرواية الجديدة " ت/ فريد أنطونيوس، سلسلة " زدنى علماً "، مرجع سابق،، ١٩٨٦، ص ٦٥.

(١٨) توماشفسكى: " نظرية الأغراض " ضمن كتاب " نظرية المنهج الشكلى... "، مرجع سابق، ص ١٩٦.

(١٩) جاب لينتفلت: " مقتضيات النص السردى الأدبى، ضمن كتاب " طرائق تحليل السرد الأدبى، مرجع سابق، ص ٨٥

(٢٠) يمنى العبد: " تقنيات السرد الروائى فى ضوء المنهج البنيوى "، دار الفارابى، ط٢، ١٩٩٩، ص ٩٤.

(٢١) جيرار جينيت: " خطاب الحكاية، بحث فى المنهج "، مرجع سابق، ص ٢٥٤.

(٢٢) عبد الملك مرتاض: " فى نظرية الرواية... " مرجع سابق، ص ١٨٥.

(٢٣) السرد الذى تقوم به هذه الشخصيات، باستثناء شخصية " بيدرو إيبانيز "، وهو سرد شخصى/ ذاتى، فتشعر أننا إزاء سير ذاتية لكل شخص، يُقدّمها السارد بضمير الأنا، فشخصية " بيدرو إيبانيز " يأتى السرد

مستخدمًا ضمير غائب يعود عليه، ولكن مع استخدام الضمير الغائب، الذى يوهم القارئ بانفصال الراوى عن الشخصية التى يسرد عنها، لكن إذا قمنا باستبدال هذا الضمير الأنا، بضمير الغائب/ هو، فلا يتغير شيء، وإنما المراوحة بين الضميرين، تأتى حيلة فنية وتقنية، ومن هذا ما يقوله السارد " أن اسمه بيدرو إيبانيز، عمره ٣٦ سنة، ويعمل سائق تاكسى فى العاصمة سانتياجو.. " ص ١٥ المقطع السابق بعد استبدال الأنا بالغائب/ هو يصير هكذا:" اسمى بيدرو ايبانيز، عمرى ٣٦ سنة، واعمل سائق تاكسى فى العاصمة سانتياجو.. " ص ١٥ الذى يتغير فى المقطعين هو الضمير فقط، وبذلك تكون كما يقول جيرار جينت " بإزاء مقطع مبأر داخلياً، بالبرغم من إسناده لضمير الغائب، لأن صيغته شخصية، ولا يتطلب أكثر من استبدال ضمير بضمير " راجع فى هذا: عبد العاطى بوطيب: " مفهوم الرواية السردية فى الخطاب الروائى بين الائتلاف والاختلاف "، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

(٢٤) ويقصد به: أن يكون السارد حاضراً، باعتباره شخصية فى القصة التى يحكيها. راجع جيرار جينيت: " خطاب الحكاية.. بحث فى المنهج، مرجع سابق، ص ٢٥٨ " مجلد ١١، عدد ٤ شتاء ١٩٩٣.

(٢٥) يرى ميشال بوتور أن ضمير الأنت/ المخاطب أقدر الضمائر على تمثل العالم والوعى، وجعلهما يمثلان فى الذهن معًا، وفى لحظة واحدة، كما أن الأشياء فى رأيه، بفضل استعمال ضمير المخاطب لا تنحل، وذلك بحكم أن البُعد الذى يقتضيه " الأنت " يتيح وصفهما بما هما من الأشياء. وأيضا يتيح " الأنت " وصف الوعى حال اتخاذه وضعًا معينًا، كما يتيح وصف استعادة الوعى من بدن الشخصية نفسها لهذا الوضع.. " ميشال بوتور " بحوث فى الرواية الجديدة، مرجع سابق، ص ٨٥.

(٢٦) تُمثّل هذه التقنية تقنية من مدرسة تيار الوعى فى الرواية الحديثة، كما يرى " روبرت همفرى "، فالسارد المشخص بضمير الأنا قد يتخذ وسائل ثلاث للتعبير عن ذات الشخصية المحورية موضوع السرد، هى الذاكرة والخيال الذهنى التصويرى ومناجاة النفس والحواس، وهى العوامل الثلاثة التى تنظم التداعى " "Association فى روايات تيار الوعى. وقد

استثنينا (الذاكرة) لأن الأعمال السيرية تقوم على الاسترجاع من الذاكرة. فالذاكرة هى المعين الذى يتصل فيه السرد الذاتى السيرى. راجع روبرت همفرى: " تيار الوعى فى الرواية الحديثة". ترجمه وقدم له وعلق عليه " محمود الربيعى ". دار الهانى للطباعة، ١٩٩٣، ص ٥٨، ٦٧. وأيضاً محمود الحسينى، تيار الوعى فى الرواية المصرية المعاصرة. كتابات نقدية ع (٥٩)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٧، ص ٦٩ وما بعدها.

(٢٧) د/ شريف الجيار: " التداخل الثقافى فى سرديات إحسان عبد القدوس (مدخل نقدى)، كتابات نقدية "، ع (١٥٥)، الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٠٥، ص ١٦٣.

(٢٨) عبد الرحيم الكردى: " الراوى والنص القصصى "، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط٢، ١٩٩٦، ص ١٦٦.

(٢٩) شريف الجيار: " التداخل الثقافى فى سرديات إحسان عبد القدوس: مدخل نقدى "، مرجع سابق، ص ١٥٧.

وقد تأتى حركة الخيال التصويرى الشارح وسيلة للتداعى والتذكر واسترجاع ما مرت به الشخصية الساردة من أحداث وشخصيات ومن هذا ما نراه فى " تلك الرائحة "، حيث يستعيد الراوى عبر الخيال ما حدث مع صديقه داخل السجن، راجع ص ٧٦ من الرواية.

(٣٠) حوار مع الكاتبة، أجرته الدكتورة شيرين أبو النجا، راجع عاطفة الاختلاف، ص ٨٥.

(٣١) المراد بالانفصال هنا، هو انفصال الساردة " عن أمها " عندما جاءت تواسيها، وفى أثناء ذلك تقول لها: نحمد الله على سلامتى، أن ابنتها التى خرجت بها من الدنيا (وماذا عن ابنتى)، أما الغياب فهو غياب (دنيا زاد) والذى يدفع الساردة إلى الجنون.

(٣٢) حيث الحلم حسب تعريف " يونج " يُعبّر عن " شيء خاص يحاول اللاوعى أن يقوله " كما أن الحلم بالإضافة إلى الرمز " ينبعان من الرغبات المكبوتة واللاشعور، ويجعل من هذه الرموز والصور داخل علاقات بعيدة وغريبة منه فى الوقت نفسه ". كما أن هروب السارد عبر الأحلام لأن الأحلام ما هى إلا " صور رمزية لا تصرح بالواقع بطريقة مباشرة، بل تعرب عن القصد منه

بشكل غير مباشر بواسطة المجاز " راجع " أحلام دارية في قتل سيف "، وكذلك أحلام فاطمة في " الخباء ". أما عن الأحلام والرمز فراجع: د/ محمد فتوح أحمد: في " الرمز والرمزية في الشعر المعاصر "، دار المعارف ط٥، ١٩٩٢ ص ١١٤. وكذلك محمود الحسيني: تيار الوعي في الرواية المصرية المعاصرة، كتابات نقدية ع ٥٩، يناير ١٩٩٧، ص ٩٢. وأيضاً شاكر عبد الحميد: " العملية الإبداعية في فن التصوير "، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للفنون والآداب ـ الكويت سنة ١٩٨٧، ص ص ٣٨ ـ ٣٩.

(٣٣) سعيد يقطين: " تحليل الخطاب الروائي: الزمن ـ السرد ـ التبئير " المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١ ١٩٨٩، ص ٢٨٩.

(٣٤) د. شريف الجيار: " التداخل الثقافي في سرديات إحسان عبد القدوس: مدخل نقدي "، مرجع سابق، ص ١٧٧. (٣٥)محمد عزام: " فضاء النص الروائي: مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان "، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ١٩٩٧، ط أولى، ص ١٠٧.

(٣٦) عبد الملك مرتاض: " في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد "، مرجع سابق، ص ١٧٧.

(٣٧) د. جابر عصفور: " زمن الرواية "، مرجع سابق، ص ٢٤٢.

(٣٨) السابق نفسه: ص ٢٤٣.

(٣٩) شكري المبخوت: " سيرة الغائب، سيرة الآتي... "، مرجع سابق، ص ص ٩٢ ـ ٩٣.

(٤٠) السابق نفسه: ص ٩٨ (بتصرف).

(٤١) فيليب لوجون: " السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي "، مرجع سابق، ص ٤٣.

(٤٢) يحيى عبد الدايم: " الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث "، مرجع سابق، ص ٤٢٢.

(٤٣) يرى عبد المحسن طه بدر " أن طه حسين قد استخدم (ضمير الغائب) لأنه هو الذي يخدم أغراضه بصورة أفضل،... فلجوؤه لهذا الضمير يعفيه من قيود (الضمير الأنا)، ويعطيه مزيداً من الحرية، فيستطيع والحالة هذه أن يصور الموقف من خلال إحساس الصبي، وأن يعلق عليها هو من وجهة

نظره، وأن يترك الصبى أحيانًا ليتحدث عن البيئة كما يحلو له، بالإضافة إلى أن ضمير الغائب يعطيه الفرصة للفصل بين وجوده وبين هذه الذكريات المرة التى يريد أن يؤكد انتصاره عليها والتى لا يريد لابنيه، ولا لأبناء الناس جميعًا أن يتعرضوا لها " راجع عبد المحسن طه بدر: " تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر"، مرجع سابق، ص ٣٠٨.

(٤٤) د. صلاح فضل: " بلاغة الخطاب وعلم النص "، مرجع سابق، ص ٣٧١.

(٤٥) تزيفيتان تودوروف: " تعريف الاستيهامى "، ترجمة الصديق بو علام، مجلة الكرمل، عدد ٣٣، ١٩٨٧، ص ٢٢١، نقلاً عن شحات محمد عبد المجيد فى (بلاغة الراوى: طرائق السرد فى روايات محمد البساطى)، مرجع سابق، ص ٩٤.

(٤٦) ومع سيطرة السارد بضمير الغائب، فإن الراوى بضمير المتكلم/ الأنا، قد يستحوذ على جزء من السرد، خاصة الأجزاء المتعلقة بالأحلام كما سيتضح فيما بعد.. وهذا راجع إلى أن الأحلام تنتمى إلى تداعى الوعى فى تيار الوعى، والذى يتمظهر فى الأنا على وجه الخصوص

(٤٧) راجع هـــذه الأحلام فى ص ٣٥ ، ٤١، ٤٢، ٤٥، ٤٧، ٥١، ٥٤، ٦٧، ٧١، ٨١، ٨٥، ٨٦، ٩٤، ٩٥، ١٠٦، ١٠٧، ١١١، ١١٩، ١٢٠، ١٢٥، ١٢٦، ١٢٧، ١٢٨، ١٣٣، ١٣٦، ١٣٧، ١٥٠، ١٥٤

(٤٨) بيرسى لوبوك: " صنعة الرواية "، مرجع سابق، ص ١٢٢.

(٤٩) هذا المصطلح من عند " شعيب حليفى "، " الرحلة فى الأدب العربى "، مرجع سابق، ص ٢٨٠.

(٥٠) جاء نموذج " الخباء " لميرال الطحاوى، مُعبّرًا على فكرة الأخبية التى تحاصر المرأة.

(٥١) راجع رواية " دارية " لسحر الموجى، حيث ينهض السرد - أساسًا - على مقاومة الزوج " سيف " تمرد زوجته " دارية "، والتى تريد أن تثبت ذاتها بالكتابة، لكنه يسخر مما تكتب.

(٥٢) حصر الدكتور محمد عبد المطلب، تردد دال (الباب) سواء المغلق أو المفتوح، فى خمسة وخمسين موضعًا. وقد اعتبره من أكثر الدوال تأثيرًا على إنتاج الحصار. وقد جاءت ترددات الباب كالآتى:

١- ٢٤ مرة للباب المغلق٢- ١٢ مرة للباب المفتوح ٣- ١٨ مرة للباب المفتوح ٤- ١٠ مرات للباب الموارب ٤- ٣ مرات للباب مطلقًا. د/ محمد عبد المطلب: " بلاغة السرد "، مرجع سابق، ص ٦١٢.

(٥٣) السابق نفسه: ص ٦٢٧.

(٥٤) السابق نفسه:ص ٦٢١.

(٥٥) شحات محمد عبد المجيد: " السرد فى روايات المنفى "، رسالة دكتوراه، مرجع سابق، ص ٢٣.

(٥٦) السابق نفسه: ص ٢٩.

(٥٧) فى " قدر الغرف المقبضة " لعبد الحكيم قاسم، ينقل السارد إحساسه بالضيق من كآبة الغرف والدور، أينما رحل والتى تولت فى نظره إلى سجون. وكأنه يحمل سجنه فى داخله.

(٥٨) شحات عبد المجيد: " السرد فى روايات المنفى "، مرجع سابق، ص ٧٣.

(٥٩) د. حسين حمودة: " الرواية والمدينة "، مرجع سابق، ص ٢٤٥.

(٦٠) شحات محمد عبد المجيد: " السرد فى روايات المنفى "، مرجع سابق، ص ١١٠.

(٦١) السابق نفسه، ص ١١١.

(٦٢) د. حسين حمودة: " الرواية والمدينة "، مرجع سابق، ص ١٤٧.

(٦٣) حسن بحراوى: " بنية الشكل الروائى... "، مرجع سابق، ص ٥٦.

(٦٤) السابق نفسه، ص ٥٦.

(٦٥) نزيه أبو نضال يري" أن " بسبب خصوصية التجربة، وكثافتها، وعمقها، وحجم المعاناة فيها، لا يفرّغ ـ الكاتب ـ شحنات توتره، ويحقق بالتالى توازنه النفسى، بمجرد السرد الروائى الكلاسيكى وقيوده الموازية لقيود السجن. فيصل إلى التوازن النفسى الطبيعى لنهاية كل عمل فنى، وهذا الانفلات يقوده بالنتيجة إلى شكل فنى جديد..." راجع نزيه أبو نضال " السمات الفنية لرواية القمع العربية "، فصول، مرجع سابق، ص ١٢٣.

(٦٦) جابر عصفور: " رواية السجن، جريدة الحياة "، ٩/٦/١٩٩٧.

(٦٧) تعتمد البنية السردية فى تلك الرائحة، على نوعٍ من التوازى بين خارج السجن، وداخله، وكأن السارد في أثناء خروجه حمل السجن معه، وهذا ما سوف نكشف عنه.

(٦٨) د. سيزا أحمد قاسم: نقلاً عن إبراهيم فتحى، الخطاب الروائى، والخطاب النقدى، مرجع سابق، ص ٢٠٤.

(٦٩) ممدوح النابى: " تجليات النص الظل.. قراءة فى رواية تلك الرائحة لصنع

ى النقد،

.: حركة

بحثًا عن

ن الدفء

ل النهاية

قبل موعد العسكرى تبدا رحله الإياب إلى الحجرة الصغيرة مروراً بالمترو الذى يصله بها هكذا تكون الحركة دائرية ارتدادية للنقطة الأولى (الحجرة) مركز الحركة، راجع ص ٣١ وما بعدها فى البحث.

(٧٠) إبراهيم فتحى: " الخطاب الروائى.. والخطاب النقدى فى مصر "، مرجع سابق، ص ص ٤١ ـ ٤٢.

(٧١) تودوروف: " مقولات السرد الأدبى "، مرجع سابق، ص٦٥.

(٧٢) جيرالد بيرنس: " مُقدمة لدراسة المروى عليه "، ترجمة على عفيفى، مراجعة د. جابر عصفور، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع ٢، مجلد ١٢، صيف ١٩٩٣، ص ٨٦– ٨٧. وراجع أيضًا: " جيرالد بيرنس ": " المصطلح السردى "، ت. عابد خزندار، مراجعة، د. محمد بريرى، المشروع القومى للترجمة، ع ٣٦٨، المجلس القومى للثقافة، ٢٠٠٣، ص ١٤٢ –١٤٣.

(٧٣) جيرار جينيت: " خطاب الحكاية. بحث فى المنهج "، مرجع سابق، ص ٢٦٨.

(٧٤) شحات محمد عبد المجيد: " بلاغة الراوى: طرائق السرد......"، مرجع سابق، ص ٦٤.

(٧٥) على عفيفى: " الراوى والمروى عليه فى روايات عبد الحكيم قاسم "، مخطوطة رسالة دكتوراه – كلية الآداب، جامعة القاهرة برقم (٨٦٨٧)، ص٦٣.

(٧٦) جيرالد بيرنس: " مقدمة لدراسة المروى عليه "، مرجع سابق، ص ٦٨.

(٧٧) راجع جورج ماى فى " السيرة الذاتية "، مرجع سابق، ص ص ٤٧–٦٨.

(٧٨) فيليب لوجون: " السيرة الذاتية: الميثاق والتاريخ الأدبى "، مرجع سابق، ص ٨٢.

(٧٩) جيرالد بيرنس: " مقدمة لدراسة المروى عليه "، مرجع سابق، ص٨٢.

(٨٠) يعمد الراوى من خلال الأشارات الجانبية الموجّهه إلى المروى عليه، أن يبرز أهمية سلسلة من الأحداث أو إعادة تأكيد أحدها، أو تبرير أفعال معينة.

(٨١) جيرالد بيرنس: " مقدمة لدراسة المروى عليه "، مرجع سابق، ص ٨٩.

(٨٢) من هذه الأعمال التى يظهر المرى له بهذه الصورة (الحب فى المنفى، بهاء طاهر - أطياف، رضوى عاشور - تلك الرائحة، صنع الله إبراهيم - بيضة النعامة، رؤوف مسعد - قدر الغرف المقبضة، عبد الحكيم قاسم - دارية، سحر الموجى - دنيا زاد، مى التلمسانى - حملة تفتيش..أوراق شخصية، لطيفة الزيات).

(٨٣) فى دنيا زاد، يتقاسم السرد الزوج والزوجة، حيث كل منهما يسرد الحدث من وجهة نظره، ويأتى سرد الزوج من خلال مقاطع سردية مميزة، وقد يشعر البعض أنها رواية أصوات وهى غير ذلك.

(٨٤) للمزيد عن خصائص السرد بضمير المخاطب /أنت راجع مقالة " بريان ريتشاردسون " بعنوان " السرد بضمير المخاطب: فنيته ومعناه "، ترجمة خيرى دومة، مجلة نزوى عدد (٥٠) أبريل ٢٠٠٧، ص ٧٥، وما بعدها.

(٨٥) رولان بارت: " التحليل البنيوى للسرد "، ترجمة حسن بحراوى، بشير قمرى، عبد الحميد عقاد، ضمن (طرئق تحليل السرد الأدبى)، مرجع سابق ص ١٩، ٢٠.

(٨٦) محمود أمين العالم: " الرواية بين زمنيتها وزمنها: مقاربة مبدئية عامة "، مجلة فصول ربيع ١٩٩٣، مرجع سابق ص ١٣.

(٨٧) منهم جيرار جينيت فى " خطاب الحكاية: بحث فى المنهج "، مرجع سابق، ص ٤٥ وما بعدها.

(٨٨) إبراهيم فتحى " الخطاب الروائى... "، مرجع سابق ص ٧١.

(٨٩) سيزا قاسم: " بناء الرواية: دراسة مقارنة فى ثلاثية نجيب محفوظ "، مرجع سابق، ص ٤٠.

(٩٠) توماشفسكى: " نظرية الأغراض..." ضمن كتاب " نظرية المنهج الشكلى "، مرجع سابق، ص ١٧٩.

(٩١) تزيفتيان تودوروف: " المبدأ الحوارى "، مرجع سابق، ص ٩٣٥.

(٩٢) راجع حوار الكاتبة مع شيرين أبو النجا بتاريخ ١١/٨/١٩٩٧ فى كتاب " عاطفة الاختلاف "، مرجع سابق ص ٨٧.

ثبت بأهم المصادر والمراجع

أولاً:- المصادر

أ- المصادر الرئيسة:

(١)

بهاء طاهر:

" الحب فى المنـفى "، دار الـهلال، روايـات الـهلال ع (٥٥٩)، ط ثانية، يوليو ١٩٩٥.

(٢)

جميل عطية إبراهيم:

" والبحر ليس بملآن "، مختارات فصول، عدد (١١)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥م.

(٣)

رضوى عاشور:

" أطياف "، روايات الهلال، ع (٦٠٢)، مؤسسة دار الهلال،فبراير ١٩٩٩

(٤)

رؤوف مسعد:

" بيضة النعامة "، مكتبة مدبولى، ط٢ (٢٠٠٠)، ط أولى ١٩٩٤ ـ دار رياض الريس، لندن.

(٥)

سحر الموجى:

" دارية " الدار المصَرية اللبنانية للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨
(٦)
صنع الله إبراهيم:
" تلك الرائحة " وقصص أخرى، مكتبة شهدى، الإسكندرية، ١٩٨٦م.
(٧)
عبد الحكيم قاسم:
" قدر الغرف المقبضة "، مطبوعات القاهرة ١٩٨٣م.
(٨)
عفاف السيد:
" السيقان الرفيعة للكذب "، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩٨.
(٩)
لطيفة الزيات:
" حملة تفتيش.. أوراق شخصية "، كتاب الهلال، مؤسسة دار الهلال، القاهرة، ١٩٩٢
(١٠)
مى التلمسانى:
" دنيا زاد "، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩٧م.
(١١)
ميرال الطحاوى:
" الخباء "، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٦
(١٢)
نورا أمين:
" قميص وردى فارغ "، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩٧،(ط أولى) طبعة ثانية مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية

العامة،٢٠٠٥.
ب- المصادر الثانوية:
(١)
إبراهيم أصلان:
" مالك الحزين "، مطبوعات القاهرة، ط أولى، ١٩٨٣م.
(٢)
إبراهيم أصلان:
" وردية ليل "، مطبوعات القاهرة، يونيو ١٩٨٣م.
(٣)
إبراهيم عبد القادر المازنى:
" إبراهيم الكاتب "، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣م
(٤)
د. أحمد شمس الدين الحجاجى:
" سيرة الشيخ نور الدين "، الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٨م.
(٥)
توفيق الحكيم:
" عودة الروح "، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧م.
(٦)
" سجن العمر "، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٩٤م.
(٧)
" زهرة العمر "، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٨٨م.
(٨)
" عصفور الشرق "، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،

القاهرة، ١٩٩٩م.
(٩)
جمال الغيطانى:
" كتاب التجليات "، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٣م.
(١٠)
خليل الجيزاوى:
" يوميات مدرس البنات "، مكتبة مدبولى، القاهرة، ٢٠٠٠م
(١١)
خليل حسن خليل:
" السلطنة "، مكتبة مدبولى، القاهرة، ١٩٩٤م.
(١٢)
رؤوف عباس:
" مشيناها خطى سيرة ذاتية "، كتاب الهلال، ع (٦٤٨)، طبعة أولى، مؤسسة دار الهلال، ديسمبر ٢٠٠٤.
(١٣)
طه حسين:
" الأيام " ثلاثة أجزاء فى مجلد واحد، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٨م.
(١٤)
" أوديب "، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.
(١٥)
عباس محمود العقاد:
" سارة " سلسلة اقرأ، دار المعارف، د.ت.
(١٦)
" أنا "، دار الكتاب اللبنانى، بيروت، ١٩٨٢م.

(١٧)
عبد الحكيم قاسم:
" أيام الإنسان السبعة "، مختارات فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مايو ١٩٨٧م.
(١٨)
فكرى الخولى:
" الرحلة "، دار الغد، القاهرة، ١٩٨٧م.
(١٩)
محمد حسنين هيكل:
" زينب "، دار المعارف، القاهرة، ط خامسة، ١٩٩٢م.
(٢٠)
نجيب محفوظ:
" أصداء السيرة الذاتية "، دار نهضة مصر للطباعة، القاهرة، ١٩٩٦م.
ثانياً:- المراجع
أ- المراجع باللغة العربية:
(١)
إبراهيم فتحى:
" الخطاب الروائى، والخطاب النقدى فى مصر "، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط أولى ٢٠٠٤.
(٢)
إحسان عبّاس:
" فن السيرة الذاتية"، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط٢، د.ت.
(٣)
د. أحمد إبراهيم الهوارى:
" نقد الرواية فى الأدب العربى الحديث فى مصر "، دار المعارف،

القاهرة، ١٩٧٨م.
(٤)
" مصادر نقد الرواية فى الأدب العربى الحديث فى مصر "، دار

صرية،

(٦)
إدوار الخراط:
" الكتابة عبر النوعية:- مقالات فى ظاهرة القصة القصيرة، ونصوص مختارة "، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٦م.

(٧)
د. ألفت كمال الروبى:
" بلاغة التوصيل وتأسيس النوع "، كتابات نقدية ع (١١٢)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، يونيو ٢٠٠١م.
(٨)
البهاء حسين:
" قريباً من بهاء طاهر:- محاورات وملامح "، تقديم (محمود أمين العالم)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط أولى ٢٠٠٤م.
(٩)
د. جابر عصفور:
" زمن الرواية "، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٩م.
(١٠)

جليلة طريطر:

" رجع الأصداء:– فى تحليل ونقد أصداء السيرة الذاتية لنجيب محفوظ "، الكتاب الأول، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧م.

(١١)

د. حسن بحراوى:

" بنية الشكل الروائى:– الفضاء ـ الزمن ـ الشخصيات "، المركز الثقافى العربى، بيروت، الدار البيضاء، ط أولى ١٩٩٠م.

(١٢)

د. حكمت صباغ الحكيم (يمنى العيد):

" تقنيات السرد الروائى فى ضوء المنهج البنيوى "، دار الفارابى، بيروت، ط أولى ١٩٩٠م.

(١٣)

د. حسين حمودة:

" الرواية والمدينة: نماذج من كتابات الستينات فى مصر"، كتابات نقدية عدد(١٠٠) الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، سبتمبر ٢٠٠٠.

(١٤)

د. خيرى دومة:

" تداخل الأنواع فى القصة القصيرة المصرية (١٩٦٠ ـ ١٩٩٠)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.

(١٥)

رشيد يحياوى:

" مقدمات فى:– نظرية الأنواع الأدبية "، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء ط ثانية، ١٩٩٤م.

(١٦)

زينب العسّال:

" تفاعل الأنواع فى أدب لطيفة الزيات "، كتابات نقدية ع (١٤٠)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط أولى ٢٠٠٣م.
(١٧)
سعيد يقطين:
" تحليل الخطاب الروائي:– الزمن ـ السرد ـ التبئير "، المركز الثقاف[illegible] ١٩٨٩
(١[illegible]
د.[illegible]
" [illegible] الأولى"،
الهيئة [illegible] م.

(١٩)
د. سيزا أحمد قاسم:
" بناء الرواية:– دراسة مقارنة فى ثلاثية نجيب محفوظ "، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دراسات أدبية، القاهرة، ١٩٨٣م.
(٢٠)
د. سوسن ناجي:
" المرأة فى المرآة: دراسة نقدية للرواية النسائية فى مصر (١٨٨٨ ـ ١٩٨٥) "، دار قباء للنشر، القاهرة، ١٩٩٨
(٢١)
شحات محمد عبد المجيد:
" بلاغة الراوى: طرائق السرد فى روايات محمد البساطى "، كتابات نقدية،عدد (١١١)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، أكتوبر ٢٠٠٠م.
(٢٢)
د. شاكر عبد الحميد:
" العملية الإبداعية فى فن التصوير "، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطنى للفنون والآداب، الكويت ١٩٨٧م.

(٢٣)
د. شريف الجيّار:
" التداخل الثقافى فى سرديات إحسان عبد القدوس: مدخل نظرى"، كتابات نقدية، عدد (١٥٥)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٥م.
(٢٤)
شعيب حليفى:
" الرحلة فى الأدب العربى:- التجنيس، آليات الكتابة، خطاب المتخيّل " كتابات نقدية،عدد (١٢١)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، أبريل ٢٠٠٢
(٢٥)
شكرى المبخوت:
" سيرة الغائب.. سيرة الآتى: السيرة الذاتية فى كتاب الأيام لطه حسين "، دار الجنوب للنشر، تونس، ١٩٩٢م.
(٢٦)
د. شكرى محمد عياد:
" دائرة الإبداع:- مقدمة فى أصول النقد "، دار إلياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦م.
(٢٧)
د. شيرين أبو النجا:
" عاطفة الاختلاف:- قراءة فى كتابات نسوية "، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.
(٢٨)
د. صلاح صالح:
" سرديات الرواية العربية المعاصرة "، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،طبعة أولى ٢٠٠٣م

(٢٩)
د. صلاح فضل:
" بلاغة الخطاب وعلم النص "، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة ١٩٩٧م.
(٣٠)
د. صلاح فضل:
" الرواية الجديدة "، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٤م.
(٣١)
د. الطاهر أحمد مكى:
" الأدب المقارن:- أصوله، ومناهجه "، دار المعارف، القاهرة. ط أولى ١٩٨٧م.
(٣٢)
د. طه حسين:
" لحظات "، مكتبة الخانجى، القاهرة، ١٩٤٢م.
(٣٣)
د. طه محمود طه:
" القصة فى الأدب الإنجليزى من " بيوولف " حتى " فينجانزويك "، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت.
(٣٤)
د. طه وادى:
" دراسات فى نقد الرواية "، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دراسات أدبية، القاهرة ١٩٨٩م.
(٣٥)
عبد الرحمن شكرى:
" أناشيد الصبا "، مكتبة الإسكندرية، ١٩١٩.

(٣٦)
د. عبد الرحيم الكردى:
" الراوى والنص القصصى "، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط ثانية ١٩٩٦م.
(٣٧)
عبد العالى بوطيب:
" مستويات دراسة النص الروائى: مقاربة نظرية "، مطبعة الأمنية، دمشق، الرباط، ط أولى ١٩٩٩م.
(٣٨)
عبد السلام حيدر:
" الأصولى فى الرواية "، المشروع القومى للترجمة، عدد (٥٦٨)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢م.
(٣٩)
عبد الفتاح كيليطو:
" دراسات بنيوية فى الأدب العربى "، دار الطليعة، بيروت ١٩٨٣م.
(٤٠)
د عبد المحسن طه بدر
" تطوّر الرواية العربية الحديثة فى مصر (١٨٧٠ ـ ١٩٣٨) "، مكتبة الدراسات الأدبية، عدد (٣٢)، دار المعارف، مصر، طبعة خامسة، ١٩٩٢م.
(٤١)
د. عبد الملك مرتاض:
" نظرية الرواية:– بحث فى تقنيات السرد "، عالم المعرفة، عدد (٢٤٠) المجلس الوطنى للآداب والفنون، الكويت، أغسطس ١٩٩٧م.
(٤٢)

د. عبد المنعم تليمة:
" مُقدِّمة فى نظرية الأدب "، كتابات نقدية عدد (٦٧)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، سبتمبر ١٩٩٧م.
(٤٣)
غالى شكرى:
" ذكريات الجيلِ الضائع "، الدار العربية للكتاب، ط ثانية، ١٩٨٤م.
(٤٤)
فاروق خورشيد:
" الرواية العربية "، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٧٩م.
(٤٥)
فاروق عبد القادر:
" من أوراق التسعينات:- نفق معتم، ومصابيح قليلة "، المركز المصرى العربى، ط أولى، ١٩٩٦م.
(٤٦)
فؤاد دوارة:
" عشرة أدباء يتحدثون "، دار الفكر العربى، القاهرة، د.ت
(٤٧)
ماهر حسن فهمى:
" السيرة تاريخ وفن "، النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٧٠م.
(٤٨)
مجموعة كتاب:
" ملامح جديدة للكتابة النسائية الروائية العربية "، د. سيد البحراوى، ضمن أعمال مؤتمر تنمية المرأة العربية: الإشكاليات وآفاق المستقبل٥-٧فبراير/ شباط ٢٠٠١،مركز دراسات الجنوب، جامعة جنوب الوادى.

(٤٩)
د. محمد برادة:
" أسئلة الرواية ـ أسئلة الناقد "، الرابطة، الدار البيضاء، ط أولى ١٩٩٦م.
(٥٠)
د. محمد بدوى:
" الرواية الحديثة فى مصر:– دراسة فى التشكيل والأيديولوجيا " الهيئة المصرية العامة للكتاب، دراسات أدبية، القاهرة، ١٩٩٧م.
(٥١)
محمد سيد عبد التوَّاب:
" بواكير الرواية:– دراسة فى تشكُّل الرواية العربية "، تقديم د. سيد البحراوى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط أولى ٢٠٠٧م.
(٥٢)
محمد عبد الستار:
" السيرة الأدبية:– دراسة نقدية "، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩١.

(٥٣)
د.محمد عبد المطلب:
" بلاغة السرد "، كتابات نقدية، ع(١١١)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة سبتمبر ١٩٩٨م.
(٥٤)
....
" بلاغة السرد النسوى "، كتابات نقدية ع (١٦٦)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط أولى، ٢٠٠٧

(٥٥)
محمد عزام:
" فضاء النص الروائى:- مقاربة بنيوية تكوينية فى أدب نبيل سليمان "، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط أولى ١٩٩٦.
(٥٦)
د.محمد فتوح أحمد:
" الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر "، دار المعارف، ط خامسة، ١٩٩٢م.
(٥٧)
د.محمد فكرى الجزار:
" العنوان وسيميوطقيا الاتصال الأدبى "، دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ماس ١٩٩٩م.
(٥٨)
د.محمد نجيب التلاوى:
" وجهة النظر فى رواية الأصوات "، كتابات نقدية، ع (١١٧) الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مارس ١٩٩٩م.
(٥٩)
د. محمود الحسينى:
" تيار الوعى فى الرواية المصرية المعاصرة "، كتابات نقدية ع (٥٩)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٧م.
(٦٠)
د. مصطفى سويف:
" نحن والمستقبل "، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢م
(٦١)
مصطفى الكيلانى:

" فى الرواية العربية والرواية النسائية "، أعمال الملتقى الثالث للمبدعات العربيات، مهرجان سوسة الدولى، طبعة أولى، بيروت ١٩٩٩

ياسين النصير:
" شعرية الماء " كتابات نقدية، ع (١٤٦)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٤
(٦٤)
يحيى إبراهيم عبد الدايم:
" الترجمة الذاتية فى الأدب العربى الحديث "، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٧٥م.
(٦٥)
يحيى حقى:
" فجر القصة المصرية "، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣م.
ب- المراجع المترجمة إلى اللغة العربية:
(١)
أ.ج. غريماس وآخرون:
" طرائق السرد الأدبى "، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، سلسلة ملفات ١٩٩٢/١، ط أولى، الرباط، ١٩٩٢م.
(٢)
أدوين موير:

" بناء الرواية " ترجمة (إبراهيم الصيرفى)، الدار المصرية للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٥م.
(٣)
أرسطوطاليس:
" فن الشعر "، ت. شكرى عيّاد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٣م.
(٤)
أفلاطون:
" جمهورية أفلاطون "، ترجمة ودراسة فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٤م
(٥)
أندريه موروا :
" فن التراجم والسير الذاتية "، ترجمة وتقديم د. أحمد درويش، المشروع القومى للترجمة، ع (٧٥)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط أولى، ١٩٩٩م.
(٦)
آلان روب جرييه:
" نحو رواية جديدة " ت. مصطفى إبراهيم مصطفى، تقديم لويس عوض، دار المعارف، مصر
(٧)
برنار فاليط:
" النص الروائى: تقنياته ومناهجه "، ت. رشيد بنحدو، المشروع القومى للترجمة، ع (١١)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ١٩٩٩م.
(٨)
بندتو كروتشيه:
" المُجمل فى فلسفة الفن "، ت. سامى الدروبى، دار الفكر العربى

المعاصر، القاهرة، ط أولى، ١٩٤٧م.
(٩)
بيرسى لوبوك:
" صنعة الرواية "، ت. عبد الستار جوّاد، سلسلة الكتب المترجمة ع (١٠١)، دار الرشيد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨١.
(١٠)
بو
" ـر ديفيد
وورد، ٢م.

(١١)
تيتز رووكى:
" فى طفولتى: دراسة فى السيرة الذاتية العربية"، ت. طلعت الشايب، تقديم مراجعة: رمضان بسطاويسى، المشروع القومى للترجمة، ع (٥٠٠)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢م.
(١٢)
تيرى إيجلتون:
" مقدّمة فى نظرية الأدب "، ت. أحمد حسّان، كتابات نقدية، ع (١١)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، سبتمبر ١٩٩١م.
(١٣)
توماس مونرو:
" التطوّر فى الفنون "، ت. محمد أبو درة وآخرين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢م.
(١٤)
جان ريكاردو:
" قضايا الرواية الجديدة "، ت. صياح جهيم، وزارة الثقافة

والإرشاد القومى، دمشق، ١٩٧٧م.

(١٥)

جورج لوكاتش:

" الرواية كملحمة برجوازية "، ت. جورج طرابيشى، دار الطليعة، بيروت ١٩٧٩م.

(١٦)

جورج ماى:

" السيرة الذاتية "، ت. محمد القاضى، وعبد الله صوله، دار الحكمة، تونس، ط أولى، ١٩٩٤م

(١٧)

جوستاف لانسون:

" تاريخ الأدب الفرنسى "، ت. محمد قاسم، مراجعة د. سهير القلماوى، المؤسسة العربية الحديثة (وزارة التعليم العالى، قسم الترجمة/ الألف كتاب)، القاهرة، ١٩٩٢م.

(١٨)

جيرار جينيت:

" مدخل لجامع النص " ت. عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط ثانية، ١٩٨٥م

(١٩)

" خطاب الحكاية: بحث فى المنهج "، ت. محمد معتصم، وعبد الجليل الأزدى، وعمر حلّى، المشروع القومى للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط ثانية، ١٩٩٧م.

(٢٠)

رامان سلدن:

" النظرية الأدبية المعاصرة "، ت. د. جابر عصفور، آفاق الترجمة، ع (١٠)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مارس ١٩٩٦م.

(٢١)
روبرت همفرى:
" تيار الوعى فى الرواية الحديثة "، ترجمه وقدّم له وعلّق عليه د. محمود الربيعى، دار الهانى للطباعة، ١٩٩٣م.
(٢٢)
رولان بارت:
" درس السيميولوجيا "، دار توبقال للنشر والتوزيع، المغرب، ط أولى، ١٩٨٦م.
(٢٣)
رينيه ويلك:
" مفاهيم نقدية " ت. محمد عصفور، عالم المعرفة، ع (١١٠)، المجلس الوطنى للفنون والآداب، الكويت، ١٩٨٧م.
(٢٤)
رينيه ويلك وأوستين وارين:
" نظرية الأدب "، ترجمة محيى الدين صبحى، مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧م.
(٢٥)
فان تيجم:
" المذاهب الأدبية الكبرى فى فرنسا "، ت. فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ١٩٨٣م.
(٢٦)
فدوى مالطى دوجلاس:
" العمى والسيرة الذاتية: دراسة فى كتاب الأيام لطه حسين "، ت. د. لمياء محمد صالح باغش، كتاب الرياض ع (٩٠)، مؤسسة اليمامة الصحفية، مايو ٢٠٠١م.

(٢٧)
فيليب لوجون:
" السيرة الذاتية: الميثاق والتاريخ الأدبى "، ت. عمر حلّى، المركز الثقافى العربى، بيروت، ط أولى ١٩٩٤م.
(٢٨)
مارلونى وفيليو:
" النقد الأدبى "، ت. كيتى سالم، منشورات عويدات، بيروت باريس، ط ثانية، ١٩٨٤م.
(٢٩)
مالكوم برادبرى:
" الرواية اليوم " (إعداد وتقديم)، ت. أحمد عمر شاهين، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٥م.
(٣٠)
مجموعة كتاب:
" نظرية المنهج الشكلىّ:- نصوص الشكلانيين الروس "، ت. إبراهيم الخطيب وآخرين، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط أولى، ١٩٨٢م
(٣١)
" القصة، الرواية، المؤلف؛ دراسات فى نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة "، ترجمة وتقديم: خيرى دومة، مراجعة د. سيد البحراوى "، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط أولى ١٩٩٧م.
(٣٢)
" مدخل إلى التفكيك " تحرير وترجمة حسام نايل، سلسلة آفاق عالمية ع (٦٩) الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط أولى، ٢٠٠٨م.

(٣٣)
" نظرية الرواية فى الأدب الإنجليزى الحديث "، ت. وتقديم: إنجيل بطرس سمعان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤م.
(٣٤)
" موسوعة نظرية الأدب " ت. د. جميل نصيف التكريتى، دار الرشيد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام العراقى، بغداد، ١٩٨١م
(٣٥)
" نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير "، ترجمة ناجى مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمى والجامعى، المغرب، ط أولى ١٩٨٩م.
(٣٦)
ميخائيل باختين:
" الخطاب الروائى "، ت. د. محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط أولى ١٩٨٧م.
(٣٧)
ميخائيل باختين:
" الملحمة والرواية: دراسة فى الرواية، مسائل فى المنهجية " ت. جمال شحيد، دار الإنماء، ط أولى، ١٩٨٢م.
(٣٨)
ميشال بوتور:
" بحوث فى الرواية الجديدة "، ت. فريد أنطونيوس، سلسلة زدنى علماً، منشورات عويدات، بيروت، ط٢، ١٩٨٦م.
ثالثًا:– مقالات ودراسات (عربية ومترجمة):
(١)
إبراهيم فتحى:

" الإبداع الروائى للمرأة المصرية "، مجلة الهلال، القاهرة، مارس، ١٩٩٥م.
(٢)
" السجن فى الخيال القصصى "، مجلة الهلال، القاهرة،مارس، ١٩٩٧.
(٣)
د. أحمد درويش:
" تداخلات النصوص، والاسترسال الروائى: تقاطعات رواية السيرة الذاتية ورواية الاغتراب " مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، عدد ٤، (الرواية) صيف ١٩٩٨م.
(٤)
د. أحمد حسين الطماوى:
" سارة بين الواقع والخيال "، مجلة الهلال، القاهرة، مارس ٢٠٠٤م.
(٥)
د. أحمد صبرة:
" جوانب من شعرية الرواية: دراسة تطبيقية على رواية الحب فى المنفى لبهاء طاهر "، مجلة فصول،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، عدد (قواعد تطبيقية)، مجلد ١٥، عدد٤، شتاء ١٩٩٧.
(٦)
بركسام رمضان:
" حوار مع ميرال الطحاوى "، جريدة الأخبار، مؤسسة أخبار اليوم، القاهرة، بتاريخ ٢٠٠٥/٩/٧م
(٧)
بريان ريتشارد سون:
" السرد بضمير المخاطب: فنه ومعناه "، ترجمة د. خيرى دومة، مجلة نزوى، عمان، عدد ٥٠، أبريل ٢٠٠٧م.

(٨)
د. تحية عبد الناصر:
" السيرة الذاتية، وإسهام المرأة "، مجلة ألف، إصدارات الجامعة الأمريكية، القاهرة، عدد ٢٢، ٢٠٠٢م.
(٩)
تزيفتان تودوروف:
" أصل الأجناس الأدبية " ت. محمد برادة، مجلة الثقافة الأدبية، العراق، عدد ١٤، ربيع ١٩٨٢م.
(١٠)
تزيفتان تودوروف:
" تفاعل الثقافات "، ترجمة مجموعة باحثين، إشراف د. هدى وصفى، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، عدد ٢، صيف ١٩٩٣.
(١١)
تيرى إيجلتون:
" الماركسية والنقد الأدبى "، ت. جابر عصفور، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، عدد " الأدب والأيديولوجيا "، ج (١)، مجلدالخامس، عدد أبريل/ يونيه ١٩٨٥م.
(١٢)
د. جابر عصفور:
" رواية السجن "، جريدة الحياة، لندن، بتاريخ ٩/٦/١٩٩٧م.
(١٣)
جيرالد بيرنس:
" مقدمة لدراسة المروى عليه "، ت. على عفيفى، مراجعة د. جابر عصفور، مجلة فصول، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، عدد ٢، مجلد ١٢، صيف ١٩٩٣م.

(١٤)
جميل حمداوى:
" السيميوطيقا والعنونة "، مجلة عالم المعرفة، الكويت، المجلس

العامة

(١٦)
د. خيرى دومة:
" رواية السيرة الذاتية الجديدة: قراءة فى بعض روايات البنات فى مصر التسعينيات"، مجلة نزوى، عُمان، عدد ٣٦، أكتوبر ٢٠٠٣م.

(١٧)
د. سامية خلوصى:
" بين السيرة الذاتية وتيار الوعى "، جريدة أخبار الأدب، مؤسسة أخبار اليوم، القاهرة، عدد ١٣٨، مارس ١٩٩٦م.

(١٨)
سلوى بكر:
" لطيفة الزيات تقص مع سلوى بكر "، حوار، مجلة النهج، عدد ٤١، السنة ١١، ١٩٩٥م.

(١٩)
د. سيد البحراوى:
ضمن تحقيق حول " النقاد يُحدّون مواصفات كتابة السيرة الذاتية "، أجرى التحقيق حسن عبد الموجود، أخبار الأدب، مؤسسة أخبار اليوم، القاهرة، بتاريخ ٣٠/٧/٢٠٠٢م.

(٢٠)

د.السيد فضل:

" سلطة الراوى: قراءة فى مرايا نجيب محفوظ "، الرواية (قضايا وآفاق كتاب دورى) وزارة الثقافة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٨.

(٢١)

سيد الوكيل:

" هامش على زمن الرواية: التجربة النسوية "، مجلة الثقافة الجديدة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ج (٢)، عدد ٢١٢، مارس ٢٠٠٨م.

(٢١)

شريف حتاتة:

" تجربتى فى كتابة السيرة الذاتية: النوافذ المفتوحة "، شهادة مجلة فصول، عدد " الحرية والأدب "، ج (٢) عدد (٢)، صيف ١٩٩٢.

(٢٢)

شمس الدين موسى:

" رواية المستنقع والسيرة الذاتية لحنا مينا "، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢.

(٢٣)

د. صبرى حافظ:

" رقش الذات لا كتابتها: تحولات الاستراتيجيات الفنية فى السيرة الذاتية "، مجلة ألف، إصدارات الجامعة الأمريكية، القاهرة، عدد ٢٢، ٢٠٠٢م.

(٢٤)

د. صلاح فضل:

" مقاربة لإبداع الشباب: خباء ميرال الطحاوى "، مجلة المصور، دار الهلال، القاهرة، عدد ٣٧٦٩، فبراير ١٩٩٧م.
(٢٥)
عبد الحكيم قاسم:
" شهادة "، فى مجلة فصول، عدد " القصة القصيرة "، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مجلد ٢، ١٩٨٢م.
(٢٦)
د
" ... الائتلاف
والاخ ... القاهرة،
مجلد ١١، عدد ٤، شتاء ١٩٩٣م.

(٢٧)
عبد العزيز موافي:
" الرواية فوق منصة التتويج "، مجلة الثقافة الجديدة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، عدد ٢١٢، مارس ٢٠٠٨.
(٢٨)
د. عبد الله إبراهيم:
" السيرة الروائية: إشكالية النوع والتهجين السردى " مجلة نزوى، عُمان، عدد ١٤، ١٩٩٧م.
(٢٩)
د. فتحية عبد الله:
" إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية فى النقد الأدبى الروائى "، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلس الوطنى للآداب والفنون، عدد ٣٣، يوليو/ سبتمبر ٢٠٠٤م
(٣٠)
د فريال جبورى غزول

" أيديولوجية بنية النص "، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣.

(٣١)

" أوراق شخصية، نموذجًا للصيرورة الذاتية"، مجلة أدب ونقد، عن الحزب التجمع القومى الوحدوى، القاهرة، عدد ١٠٦، يونيو ١٩٩٦م.

(٣٢)

د. لطيفة الزيات:

" شهادة حول كتاب " حملة تفتيش.. أوراق شخصية "، مجلة أدب ونقد، عن حزب التجمع القومى الوحدوى، القاهرة، عدد ١٠٦، يونيو ١٩٩٦م.

(٣٣)

ليلى الراعى:

" حوار مع بهاء طاهر"، جريدة الأهرام، مؤسسة الأهرام، القاهرة، الثلاثاء ١٥/٢/٢٠٠٥م.

(٣٤)

د. محمد برادة:

" الرواية أفقًا للشكل والخطاب المتعددين "، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مجلد ١، عدد ٤، شتاء ١٩٩٧م.

(٣٥)

د. محمد الباردى:

" السيرة الذاتية فى الأدب الحديث "، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، عدد ٣ (خصوصية الرواية)، مجلد ٦، شتاء ١٩٩٧م.

(٣٦)

محمد جمال باروت:

" هل تصادمت نظرية الأجناس الأدبية ؟ " أخبار الأدب، مؤسسة الأخبار، بتاريخ ٤ أغسطس ١٩٩٦م.

(٣٧)

مفيدة الزيني:

حوار أحلام مستغانمي: " الكتابة حالة عشق"، مجلة الحياة الثقافية، تونس، نوفمبر ١٩٩٧م.

(٣٨)

د. مصطفى بدوى:

" رواية الغربة: الحب فى المنفى لبهاء طاهر "، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، عدد ٤، شتاء ١٩٩٧م.

(٣٩)

محمود أمين العالم:

" الرواية بين زمنيتها، وزمنها: مقاربة مبدئية عامة "، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، بيع ١٩٩٣م.

(٤٠)

نزيه أبو نضال:

" السمات الفنية لرواية القمع العربية "، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، عدد (٣)، مجلد ١٦، شتاء ١٩٩٧م.

(٤١)

" بيلوغرافيا الرواية النسائية العربية (١٩٨٨ ـ ١٩٩٦) "، مجلة الجديد، الأردن، ع ١١، خريف ١٩٩٦م.

(٤٢)

د. يمنى العيد:

" السيرة الذاتية الروائية، والوضعية المزدوجة "، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، عدد ٤، مجلد ١٥، ١٩٩٧م.

رابعًا:- المعاجم والموسوعات:
(١)
إبراهيم فتحى:
" معجم المصطلحات الأدبية "، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة ط أولى، ٢٠٠٠م.
(٢)
جيرالد برنس:
" المصطلح السردى "، ت. عابد خزندار، مراجعة د. محمد بريرى، المشروع القومى للترجمة، ع (٣٦٨)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣م.
(٣)
د. حمدى السكوت:
"موسوعة الرواية العربية"، منشورات الجامعة الأمريكية، ١٩٩٨م.

(٤)
د. محمد عنانى:
"معجم المصطلحات الأدبية الحديثة (دراسة معجم إنجليزى - عربى"الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط أولى ١٩٩٦م.
(٥)
مراد وهبه:
"المعجم الفلسفى "، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ط ٣، ١٩٧٩م.
خامسًا:- الرسائل الجامعية: " مخطوطة "
(١)
حسام السيّد عقل:
" السيرة الذاتية فى الأدب العربى الحديث: دراسة نقدية فى ضوء أساليب السرد"، رسالة دكتوراه، (مخطوطة)، كلية دار العلوم -

جامعة القاهرة،(مكتبة جامعة القاهرة المركزية)، رقم ٨٥١٩.
(٢)
خالد محمد البلتاجي:
" الحداثة فى الرواية المصرية من ١٩٣٠ حتى ١٩٩٠ "، رسالة ماجستير(مخطوطة)، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، (مكتبة جامعة القاهرة المركزية)، برقم (٩٧٧٤)، عام ٢٠٠٤م.
(٣)
سمير محمد مندى:
" رواية السيرة الذاتية من خلال ثلاثية (محمد شكرى): الخبز الحافى، الشطار، السوق الداخلى "، رسالة ماجستير (مخطوطة)، كلية الآداب، جامعة القاهرة، (مكتبة جامعة القاهرة المركزية)، رقم (١١٥٦٧)، عام ٢٠٠٤م.
(٤)
شحات محمد عبد المجيد:
" السرد فى روايات المنفى العربية، من عام ١٩٦٧ إلى عام ٢٠٠٠م"، رسالة دكتوراه، (مخطوطة)، كلية الآداب، جامعة القاهرة، (مكتبة جامعة القاهرة المركزية)، برقم (١٠٧٠٣) عام ٢٠٠٦م.
(٥)
على عفيفى:
" الراوى والمروى عليه فى روايات عبد الحكيم قاسم "، رسالة دكتوراه (مخطوطة)، كلية الآداب، جامعة القاهرة، (مكتبة جامعة القاهرة المركزية) برقم (٨٦٨٧).
(٦)
فرحان محمد عمّار المطيرى:
" عبد الحكيم قاسم: حياته وفنه القصصى "، رسالة دكتوراه (مخطوطة)، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، (مكتبة جامعة القاهرة

المركزية) برقم (٧٦٩٤)، عام ١٩٩٧م.

سادساً:- المراجع باللغة الأجنبية:

Beyond genre: New directions in literary classification ،Cornell university ،Paris ،Ithac and London ،1972.

Hernadi ،Paul

(1)

Autobiography and the cultural movment: a thematic ،historical and bibliographical introduction' n : James Onley (ed.) ،Autobiography: Essays theoretical and critical ،Princeton U.P ،1980.

Onley ،J. :

(2)

'" Confessions and Auto Biography " ،in James onley (edit) autobiography: Essay theoretical and critical،(prnecton ،New Jersy ،Princeton) university of Texas press ،1986.

Stephen Spender:

(3)

Design and Truth in Autobiography ،London: Rout ledge & Kegan Paul ،1960.

للنشر فى السلسلة :

* يتقدم الكاتب بنسختين من الكتاب على أن يكون مكتوباً على الكمبيوتر أو الآلة الكاتبة أو بخط واضح مقروء. ويفضل أن يرفق معه أسطوانة (C.D) أو ديسك مسجلاً عليه العمل إن أمكن.
* يقدم الكاتب أو المحقق أو المترجم سيرة ذاتية مختصرة تضم بياناته الشخصية وأعماله المطبوعة .
* السلسلة غير ملزمة برد النسخ المقدمة إليها سواء طُبع الكتاب أم لم يطبع .

إصدارات
سلسلة كتابات نقدية

84 ... لاشين

85 ... الرازق

36 ... على .

187- طائر الشعر .... د. يوسف نوفل

188- بحثاً عن الشعر .... رفعت سلاَّم

189- النقد الثقافي .... عبد الله محمد الغذامي

190- التفاعل النصي .... نهلة فيصل الأحمد

191- عشرة مداخل لقراءة الشعر .... د. أحمد درويش

192- قبل نجيب محفوظ وبعده .... فخرى صالح

193- لغة الخطاب وحوار النصوص .... د. السيد فضل

194- خطابُ النظريَّة وخطاب التجريب .... د . أيمن تعيلب

195- قراءات جديدة فى أدبنا المعاصر .... د. السيد إبراهيم

196- السرد الروائى المصرى المعاصر .... د. سعيد الوكيل

197- بين روسيا والشرق العربى ..... د. محمد عباس محمد
د. نادية إمام سلطان

198- الأسلوب السينمائى فى البناء الشعرى المعاصر ... د. محمد عجور

شركة الأمل للطباعة والنشر
(مورافيتلى سابقاً)
ت: 23904096 - 23952496